

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
پژوهش‌های ادبی و فرهنگی

شماره ثبت ۶۱۱۶۲
ودودی
تاریخ ۲۷/۳/۸۸



مرکز تحقیقات کتاب و اطلاع رسانی

فصول

مجله النقد الأدبی

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني

العدد الأول

أكتوبر ١٩٨١

ذو الحجة ١٤٠٢

١

فصول

مجلة النقد الأدبي

مدير من لجنة المصيرية العامة للكتاب

مدير من لجنة المصيرية العامة للكتاب

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدي وهبة
مصطفى سوييف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين اسماعيل

مدير التحرير

سامي خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

الكتابة الفنية

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوي

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولار للأفراد ٢٤ دولار للهيئات .
عطفاً إلى صناديق البريد (البلاد العربية - ما يتصل
دولاراً
والبريك وأوروبا ١٥ دولار .

فصل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة فصول - لجنة المصيرية العامة للكتاب شارع كورنيش
البحر - بولاق - القاهرة - ج - ح م بليون الجدة
٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

الاعلانات :

يقبل عليها مع إدارة مجلة أو مندوباً للمعلنين

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١ دينار - الخليج العربي ٢٠ رطلاً قطرياً - البحرين
دينار ونصف - العراق دينار وربع - سوريا ٢٢ قرش - لبنان
١٥ ليرة - الأردن دينار وربع - السعودية ١٥ ريالاً - السودان
١٥٠ قرش - مصر دينار ونصف - الجزائر ٢٤ دينار - المغرب
٢٤ درهم - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا ٢٤ دينار وربع

الاشتراكات :

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (أربعة أعداد) ١٠٠ قرش - ومصاريف البريد
١٠٠ قرش

فصل الاشتراكات بحالة بريده حكومية

٤ رئيس التحرير
٥ هذا العدد
١٢ ليرنى و الشعر
١٩ صلاح عبد الصبور وأصوات الشعر
..... شكرى شيا

دراسات في الشعر

٣١	صلاح عبد الصبور ، رائد الشعر الحديث	شرق حبيب
٣٧	علائق الحكمة ، حكم الصوفى	عز الدين اجماعيل
٥١	الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور	عبد ظر محمد عيسى
٦٥	الحس السافر في شعر صلاح عبد الصبور	أحمد عبد مصطفى
٧٤	عودة إلى الشعر في بلادى	عصلى بديوى
٧٩	من أصول الحركة الشعرية الحديثة ، ركاس في بلادى	على عثري زاهد
٩٣	أعلام القديس القديم	وليد صبر
١١٣	الإبحار في التناوؤة وصبره ضاهر كبير	محمد بديوى
١١١	صلاح عبد الصبور في لغوب	محمد بيس

دراسات في المرح

۱۱۷	مصر صلاح عبد الصبور	مسی وانی	ماهر شعیب فرید
۱۲۴	فرزیه و القزاجیه و سادات صلاح و نلی و احمد		سامی غنیه
۱۳۹	استقام القزاق و النسی و الامتوری و مصر صلاح عبد الصبور		عصام بی
۱۴۵	فان اونسکو و مسریه و سائر نلی		دانی مالیه
۱۵۱	مصر صلاح عبد الصبور و لاله مر القزاق		مهر عطیه

في قضايا الفكر والثقافة

١٥٩	ميلة إبراهيم	مكة صلاح عبد الصبور من جلال كنانة شغيرة
١٦٧	محمد مصطفى عثمان	صلاح عبد الصبور بين الموت والاحياء
١٧١	إبراهيم عبد الرحمن	ظروف المعرف كليات صلاح عبد الصبور
١٨٣	هزمت لوز	الملك الكونين صلاح عبد الصبور والفكر المصري الحديث
١٩٣	إسماعيل عثمان	صلاح عبد الصبور ومناهج النقد
١٩٩	عصام عبد الله	عن شعر الموت

الواقع الأدهى

٢١٦

شهادات المعاصرين

۲۵۳... صلاح عبد الصبور في الإنجليزية... حمدي البكوت
 ۲۵۸... صلاح عبد الصبور في الفرنسية... حميد طاهر
 ۲۵۹... مسائل جملية... رشاد أنس الوجود... أحمد المصري

مناقشات

عدد اوراق الكتاب
 مذهب المؤلف
 تاريخ الطبعة
 ٢٥٦

وثائق وصور

مختارات من الشعر العربي القديم
مختارات من الشعر العربي الحديث ورجح

مخططات
صور

٢٥٩

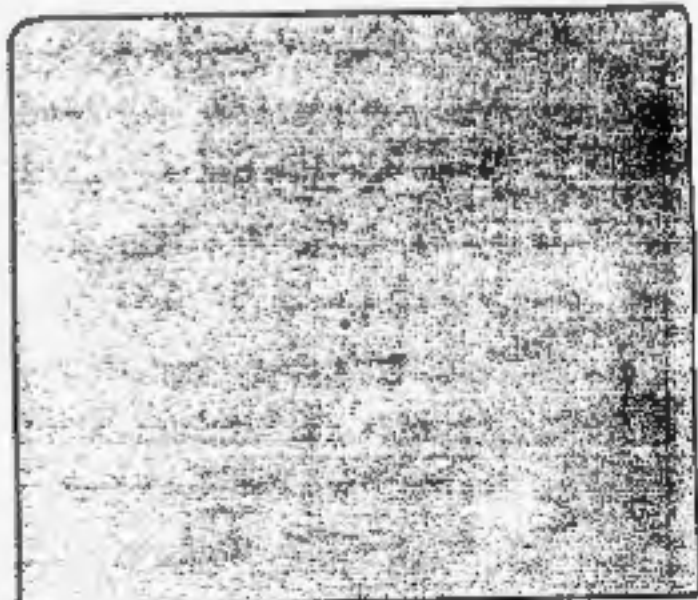
بیلجو جرافیا

٢٧٧ حيدى الكويت
 فارسيه حبيب
 ترجمه محمود عيلا
 لاجري قسطه

عائشہ عیسیٰ



السَّعْدُ وَالْكَلَمَةُ



أما قبل

فقد كان من المقرر - وفقا للخطة المقررة من قبل - أن يتناول هذا العدد من «فصول» مشكلات الفن الروائي ، ولكن في اللحظة التي كان فيها العدد السابق على وشك الخروج من المطبعة ، فجئنا ، وفجع معنا كل من آمن بالكلمة العظيمة ، برحيل الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور - فجأة - عن هذا العالم ، ومع ذلك فقد كانت لحظة وفاته إيذانا بيلاد جديد له في هذا العالم نفسه . منذ ذلك اليوم تنشأ علاقة جديدة بين عطاءه الأدبي الأصيل وقارئيه . تتجدد من خلالها كلماته فتجدد حياته . وما أكثر الكلمات التي كتبت عنه ، والقصائد التي قبلت فيه . هنا وفي كل مكان من الوطن العربي ، منذ أن وقع نبأ وفاته الأليم على وجدان هذه الأمة ! إن هذا كله يعكس عنق الإحساس بالفجأة فيه ، شاعرا رائدا ، وفكيرا مجلدا ، ومبدعا أصيلا وصادقا .

ولم يكن في وسع هذه المجلة ، التي رعى شاعرنا الفقيه فكرتها منذ أن كانت جنينا ، والتي خصصت للنقد الأدبي والدراسات النقدية ، أن تغرد صفحاتها لراثه أو تأييده . فرمما خرج بها ذلك عن طبيعتها ومهمتها . لذلك آثرت أن نكتب أحزانها ، وأن نتجه - في هذا العدد - على النحر الذي ينسجم وطبيعتها التخصصية ، فتتخذ من عطاء شاعرنا الكبير المتنوع مادة للدراسة والمراجعة ، فاتحة بذلك الباب لقراءات متجددة لهذا العطاء الأدبي والفكري ، ولدراسات مستبصرة ومعقدة ، تكشف - من زوايا مختلفة - قيمة هذا العطاء الفنية والإنسانية .

وهكذا فرضت علينا الظروف أن نعدل قليلا من خطتنا ، وأن نرجئ تناول مشكلات الفن الروائي إلى العدد القادم . والحق أنه لم يكن بعيدا عن مجال التفكير في الموضوعات التي تخصص المجلة أعدادها لها أن تتناول بعض هذه الأعداد النتائج الكامل لأحد رواد الأدب والفكر بالدراسة ، حتى وإن كان هذا النتاج قد كثر الحديث عنه من قبل . وكان التفكير في هذا الإطار - وما زال - متوجها إلى البدء بشاعرنا الكبير أحمد شوقي في ذكرى مرور خمسين سنة على وفاته ، في أكتوبر ١٩٨٢ ، ولم يكن ليخطر لنا قط أننا سنضطر إلى البدء بخيذه في مسيرة الريادة الشعرية في عصرنا الحاضر .

وبعد ، فقد تأخر هذا العدد عن مواعيد صدوره ولا بد أن نعتذر عن هذا التأخير . وربما تقبل القراء عذرنا إذا ما تذكروا الظروف القاسية التي مرت بها البلاد في الآونة الأخيرة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن مادة هذا العدد ، من ألفها إلى يائها ، قد كتبت بعد صدور العدد السابق بمدة غير قصيرة ، حتى استطاع الكتاب والدارسون الذين أسهموا فيها أن يستجمعوا شتات وجداناتهم وأفكارهم . وأن يستعيدوا قدرتهم على الرؤية الموضوعية ، في حين اعتذر آخرون ، ولهم العذر . وفي هذا الموقف لا يسع المجلة إلا أن تشكر هؤلاء وهؤلاء ، وتشكر الذين أسهموا لها بحملوه من عناء ، وتشكر الذين احتضروا لحسن نواياهم .

وأخيرا فقد شأنت المقادير أن تهب علينا رياح من أقاصي شمال القارة الأوروبية ، حاملة معها دعوة ملحة لزميلنا العزيز الدكتور جابر عصفور ، نائب رئيس التحرير . للعمل أستاذا للأدب العربي بإحدى جامعات السويد ، لم يكن في وسعه إلا أن يلبى . ولا بد في هذه المناسبة التي تمنى له فيها كل خير ، أن تنوء بالجهد الذي بذله في هذه المجلة منذ أن كانت مجرد فكرة . على أن سفره إلى موطن عمله الجديد لا يعني أن صلته الأدبية والعلمية بهذه المجلة قد انقطعت ، فسوف تظل هذه المجلة حية في ضميره ، ولن ينقطع عنها عطاؤه .

□ رئيس التحرير

فصول



هذا العدد

- في صدر مآدبة هذا العدد - وهي مآدبة صلاح عبد الصبور أولا وأخيرا - بطالعتنا سموت صلاح وهو يطرح علينا تصوره للشعر بعامة ، وللشعر العربي بخاصة ، من خلال تجربته الحبيبة في عالم الشعر . ومن ثم فقد راح يشخص مسار الشعر العربي منذ بداياته حتى العصر الحديث ، عندما قدر للثقافة العربية أن تصطبغ بالثقافة الغربية . لقد ألفت للواجهة العسكرية بين الشرق والغرب ظلالا قائمة على العلاقة بينها ، ولكن اللقاء الثقافي بينها لم يكن بغير ثمار . فمن خلال هذا اللقاء استتبعت الحساسية العربية فن المسرح وفن الرواية ، ولم يكن الشعر لينجو من تأثير هذا اللقاء . ولقد صار الشعر الغربي - مترجما إلى العربية أو مقروءا في لغته - يشكل جزءا من تلك الحساسية الجديدة ، وينشئ حوارا مستمرا مع الموروث القديم . وقد كان من نتائج هذا الحوار أن أخذ نموذج الشاعر ، الذي يرتبط بالسلطة ، ويردد ما يريده السلطان ، يتوارى شيئا فشيئا . ويتوارى معه اتخاذ الشعر سلعة يتكسب منها الشاعر ، وأخذ نموذج الشاعر الذي يحفظ لنفسه كرامتها وللشعر كرامته في اليوم . وعلى الجملة نفع مفهوم الشعر وتغيرت النظرة إلى وظيفة الشاعر . وحين استشر الشعر حريته وأخلص لتجربته ، كان ذلك إيذانا بالمراد على الشكل الشعري القديم والنفاس الشكل الجديد الملائم .

ثم يلج صلاح ببعض القضايا النقدية التي طرحها الفكر الحديث في شأن الشعر ووظيفته ، وفي مقدمتها قضية الالتزام ، والدور الأخلاقي للشعر . منتبها إلى الصيغة التي تلائم الشاعر المعاصر . فليس من هم الشاعر المعاصر أن يروج لما اصطلاح على تسميته بالفضائل ، ولكن لما يسمى القيم الإنسانية . أما القيم التي آمن بها ، ووجه كل نشاطه الشعري إليها ، فهي قيم الحرية والعدالة والصدق . ثم ينهي صلاح حديثه بالكلام عن التجربة الصوفية وشبهها بالتجربة الشعرية في أن اقتناص جوهر الحقيقة هو غاية التجريبيين . ومن ثم كان حبه للتجربة الصوفية مرتبطا بحبه للشعر .

وأخيرا يحاول صلاح - على استحياء كمادته - أن يحدد خلاصة ما أضافته تجربته الشعرية ، على مستوى القصيدة والمسرحية على السواء ، وكيف ظل إيمانه بالكلمة لا تشويه شائبة .

والكلمة ، التي تركها صلاح عبد الصبور إنما تبسط على تلك المساحة العريضة من نتاجه الأدبي الغزير .

- ثم يبدأ الحديث في هذه المآدبة الدكتور شكري محمد عياد تحت عنوان «صلاح عبد الصبور وأصوات العصر» .

والقضية الأولى التي يعرض لها هذا المقال هي ما أشاعه بعض الكتاب من أن صلاح عبد الصبور قد حاول أن يغرب روح الشعر العربي نفسه ، من خلال شحنه بالأفكار المأخوذة عن الأدباء والفكرين الغربيين . وتمحيصا لهذه الدعوى التي تفهم التأثير والتأثر في مجال الأدب فيها جزئيا وشكليا وضيقا . راح الكاتب يستعرض في تدبير دقيق سيرة صلاح عبد الصبور الأدبية ، فإذا به يعيد صياغة هذه السيرة ولكن من منظور واحد واضح ومحدد . هو استقراء المؤثرات الفكرية المختلفة التي تعرض لها صلاح في مراحل حياته المختلفة وكيفية تأثيرها فيه ، ما كان منها له صفات الثبات والاستمرار . وما كان منها عارضا وقتيا يتغير - بعد امتحانه - حين تثبت لا جدواه .

ومن ثم وقف الكاتب عند خاصية اتضحت في عبد الصبور منذ صباه . وهي امتزاج القراءة عنده بعالم التجربة . فهذه الخاصية الأساسية هي التي ستجعله - في اتصاله بكل من قرأهم من الشعراء والكتاب والفلاسفة - مستغنيا بما يفهمه ويرتاح إليه منهم ، عن كل ما كتب عنهم : فهو لا يستجيب لشيء لم يمازج روحه ، ولا يقبل على كتابة لأحد لا يجد ذاته فيها .

ومن هنا راح الكاتب يتابع مراحل تطور الشاعر ، بدءا من مرحلة التكوين الأولى - ومرورا بالمرحلة الاشتراكية ، فالمرحلة الوجودية بوجهيها المتفائل والمتشائم على التوالي ، وانتهاء بالمرحلة المثالية التجريدية . وإن ظل القلق الوجودي راسخا في ضمير الشاعر حتى النهاية .

وفيما يتابع الكاتب هذه المراحل المختلفة في تجلياتها الإبداعية ، شعرا ومسرحا وكتابة ، إذا به يكشف عن عمق التفاعل بين الرؤية





ويبدأ المحور الأول بمقال للدكتور شوقي صيف من ، صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحر الجديد .

ومن هذا المنطلق يتحرك الباحث في شعر صلاح لكي يستكشف كيف أن هذا الشاعر استطاع في شعره أن يقدم صورة نموذج

شعري يستوعب تجربة المودجين في بنية موحدة ، وهو في خلال هذا الاستعراض يلم بكل تفصيلات المخطوط التي ترسم هذه الصورة ، والتي هي أجزاء متلاحمة ومتفاعلة في تلك البنية الموحدة ، متبنا إلى أن بنية عاشق الحكمة عند صلاح لا يمكن أن تدرك بمعزل من بنية حكيم العشق ، والعكس صحيح . لقد توحدت دوافعها ، كما توحدت رؤيتها وأهدافها البعيدة . وكان الشر - في هذه المرة ، ولوقوفه بقدم في قلب الحقيقة وبالأخرى في قلب العشق - هو العامل الحاسم في اندماج المودجين في بنية واحدة . ومن ثم استطاع صلاح أن يرسخ في وعينا الحضاري هذه البنية الموحدة .

ثم يدخل بنا الأستاذ عبد الرحمن فهمي في مقاله «الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور» إلى شعر صلاح من مدخل آخر. حيث أدرك بحسه القصصى. ومن خلال صحته الخفية لشعر صلاح منذ بداياته الأولى. أن من أهم ما يميز تجربة صلاح الشعرية استغلاله لما سماه الكاتب «الرؤية القصصية» في بناء قصائده. وقد شرح في مستهل مقاله مفهوم الرؤية القصصية من خلال بعض الأفكار النظرية. ثم من خلال دراسة تقريبية، وازد فيها بين قصيدتين إحداهما لعمود حسن إسماعيل والأخرى لصلاح، وذلك لكي يضع أيدينا - من خلال المفارقة - على مشخصات الرؤية القصصية، وعلى طريقة توظيفها. وقد انتهى الكاتب في هذا الصدد إلى أن الرؤية القصصية هي قدرة خاصة لدى الفنان، يحول بها الموضوع إلى أحداث مترابطة ومتحركة. وأن هذه الرؤية تكنسب فيها من إحساس الفنان بشخصياته، والنفاذ إلى أعماقها. وهذه العملية - فيما بين الكاتب بطريقة عملية - تختلف عن عملية «التشخيص» التي ألفناها في الشعر القديم.

وإلى تمكن صلاح من توظيف هذه الرؤية في شعره راح الكاتب يعزو تجارب الشاعر الأولى في الخروج من إطار القصيدة التقليدية شيئاً فشيئاً إلى إطار القصيدة الجديد ، كأن امتلاء هذه الرؤية ، واقتداره على توظيفها ، قد دفعاه دفعا إلى تجربة الشكل الجديد . ومن ثم راح الكاتب يتجول في ديبوان صلاح الأول (الناس في بلادى) ، متبعا دور الرؤية القصصية في بناء عدد من قصائده . ثم ينتقل من (الناس في بلادى) إلى آخر دواوينه (الإبحار في النذاكرة) فيتوقف فيه عند قصيدتي «الشعر والرماد» و«إجمال القصة» لكي يؤكد - من خلال تحليلها في ضوء مفهوم الرؤية القصصية - كيف استثمرت هذه الأداة الفنية لعمل عملها في شعر صلاح حتى النهاية ، وكيف تطورت حتى بلغت كامل نضجها .

وفي خلال هذا العرض كشف لنا الكاتب عن المشكلات الفنية التي استلزام صلاح - من خلال اعتمادها الرؤية القصصية - تقديم حلول عملية لها ، كمشكلة وحدة القصيدة المضمومة ، ومشكلة اللغة .

- ثم بطلنا مقال (الحس السخرفي شعر صلاح عبد الصبور) لأحمد عنتر مصطفى . وينطلق الكاتب في هذا المقال من فرضية أساسية ترى أن إعجاب الشاعر صلاح عبد الصبور بأبي العلاء قد ألقى على شعره بظلال من الحكمة والعموم الكونية التي توازت معها روح سائفة نقادة .

ويقوم كاتب المقال بتتبع تجليات هذه الروح الساحرة النقادة في النصوص الشعرية والمسرحية لصالح عبد الصبور ، بادئاً من ديوانه الأول الذي تجلت فيه هذه الروح في القصيدة الشهيرة « الناس في بلادى » . حيث يلمح الكاتب في هذه النصوص سفرية مرة تشير إلى الجانب الملهوي الكامن في التنجيم المأسوي للوجود البشري .

وينتهي الكاتب إلى تأكيد أن صلاح عبد الصبور ، بحسه المرهف بالواقع ، ووعيه الدائم به ، يعد واحدا من هؤلاء المبدعين الذين يعون الانفعالات وعيا من نوع خاص ، تمتاز فيه المناسبة بالحس الساتر الذي يفرج ما في النفوس من ضيق وألم .

- وإذا تفرغ من هذه الظواهر العامة في شعر صلاح نستقل بنا الدراسات إلى قلب دواوين الشاعر.

في البداية يقف بنا الدكتور محمد مصطفى بنوى عند قصيدة « الناس في بلادى » من الديوان الأول للشاعر لكي يقرأها قراءة نقدية جديدة ، تعتمد التحليل الجمالى . وهو في هذا التحليل يتحرك من المضمون إلى الشكل ، ومن الشكل إلى المضمون ، مسجلا في خلال هذا التحليل طريقة الشاعر الجديدة في استخدام تفعيلة الرجز ، واستخدامه عناصر الربط الموسيقى ، كالفافية والتكرار والتوازن الناتج عن تشابه حروف الملة الداخلية ، فضلا عن استخدامه الجناس والطباق والصور الحسية الموحية .

ويتهى الكاتب من هذا التحليل إلى الكشف عن أهمية هذه القصيدة . مؤكداً صدورها عن شاعر مصري ثوري معاصر ، استطاع أن يقدم صورة صحيحة عن واقع وضرورة تغييره .

— ومن قصيدة « الناس في بلادى » تفرج النظرة فيطاوعنا الدكتور على عشرين زايله بدراسة لديوان « الناس في بلادى » كله . من حيث إن هذا الديوان قد طرح مفاهيم جديدة للشعر وللرؤية الشعرية ولوظيفة الشعر النفسية والروحية والاجتماعية . والخامس من الكتاب للتعرف على تلك العناصر الجديدة التي شكلت تلك المفاهيم ، راجع يتأمل في رؤية ما طرحته الرؤية الشعرية في هذا الديوان ، على الرغم من تعدد الخطوط النفسية والشعرية والفكرية التي تصنع نسج هذه الرؤية . فوقف في البداية عند عنصر الحزن : الذي يهيمن على كثير

من قصائد الديوان على نحو مباشر أو غير مباشر . وارتباط هذا الحزن بمعاناة الشاعر . وارتباط هذه المعاناة بالليل ، الذي يجمع بين هذه المعاناة ونشوة الكشف . ثم ينتقل الكاتب إلى عنصر آخر هو عنصر الموت ، وهو يشغل رقعة واسعة من مساحة الرؤية الشعرية في هذا الديوان . فيرصد إلحاح هذه الظاهرة الكونية على وجدان الشاعر . وتلويها لقطاع عريض من أفق رؤيته . ثم ينتقل إلى عنصر الحب . فيكشف عن منحاه الرومنسي من جهة . وعن غلبة التجريد عليه من جهة أخرى وإن برز الطابع الحسي المادي في قصيدتين تبدو أن - في رأي الكاتب - غريبتين على النسيج العام للرؤية الشعرية في الديوان . ثم ينتهي الكاتب إلى رصد ما بين عناصر الحزن والموت والحب من عناق في نسيج رؤية الديوان الشعرية .

ثم ينتقل الكاتب إلى عنصراً آخر من مكونات الرؤية الشعرية في الديوان وهو عنصر الوطن . فيوضح كيف تجل هذا العنصر من خلال مفهوم الاستشهاد في سبيل الوطن ، وكيف أعلى الشاعر من هذه القيمة الإنسانية وتغنى بها . وأخيراً يرصد الكاتب عنصر الفكر في هذا الديوان فيسجل أن البعد الفكري التأملي فيه شديد الحفوت . وأن إحساس الشاعر فيه كان يغلب فكره ، وأنه كثيراً ما لجح في تحويل همومه الفكرية إلى أحاسيس نابضة .

وإذا تكتمل عناصر الرؤية الشعرية في هذا الديوان ينتقل الكاتب إلى رصد عناصر الوجه الآخر لتجربة الديوان الشعرية في عمومها . فيتوقف عند أدوات الشاعر في صياغة تلك الرؤية . كاللغة ، والصور والرموز ، والعناصر التراثية ، العربية والإنسانية العامة ، متتبعا دروب الشاعر في توظيف هذه العناصر في خدمة رؤيته الشعرية .

- ومن ديوان «الناس في بلادى» تنتقل مع الأستاذ وليد منير إلى ديوان «أحلام الفارس القديم» .

والكتابة عن هذا الديوان تكتسب أهمية خاصة من حيث إنه يمثل واسطة العقد تقريبا من دواوين صلاح عبد الصبور ، فهو ثالث هذه الدواوين . وفيه تبلور - فيما يرى الكاتب - رؤية الشاعر للعالم ، تلك الرؤية الوجودية الغنية بالدلالات ، التي تؤكد الدواوين الثلاثة الأخيرة . وتنطلق الدراسة من إدراك لهذا الديوان بوصفه وثيقة ذاتية ، تحمل في أحد وجهيها إدانة للذات ، وفي الوجه الآخر إدانة لواقع الحياة ، مسجلة في جانب عقم الإنسان ، وفي الجانب الآخر عقم الوجود . وهما ركنا القضية التي ظلت تلح على عقل الشاعر ووجدانه . وإذا يأس الشاعر من صلاح ما فسد من أنكون يترأى له الموت وسيلة للخلاص . لكن الموت كما يعنى عنده الانسحاب من العالم يعنى كذلك البعث أو الولادة الجديدة . على نحو يتقرب من مفهوم وحدة الوجود عند الصوفية . ومن أجل ذلك لم يكن غريبا أن تسود النزعة الصوفية شعر صلاح بعامة . وقصائد هذا الديوان على وجه الخصوص . وهي تعرض نفسها على هذا الشعر على مستوى المضمون والأداء الفني معا . فعلى مستوى المضمون يتحدد الكاتب المحاور الفكرية الأساسية التي يدور حولها الديوان في الإحساس بزيف الحياة وعقمها ، والنزوع إلى التوحد . والإحساس الغنيب بالقرية والحزن والقلق . ومحاولة التلصص إلى الدلالات التي تكن وراء الظواهر المألوفة . وعلى مستوى الأداء يتوقف الكاتب عند المعجم الصوفي بمفرداته وتراكيبه . الذي وظفه الشاعر - كما وظف الشخصيات والأفكار الصوفية - في بناء قصائده . مسجلا الظواهر الفنية البارزة في هذا الأداء . كالتردد بين بنية الصوت اللغوي وبنية المعنى أو الدلالة . واستغلال الطاقة الإيحائية للأبنية الصوتية . وتكرار بعض الصيغ .. إلخ . هذا فضلا عن استخدام منج الأسطورة وأسلوب التداخي والعناصر الدرامية المختلفة . كالحوار والتقاطع والمزج وتعدد الأصوات - كل ذلك من أجل تكتيف الأداء وضمان فاعليته .

- ثم نتقل مرة أخرى مع الأستاذ محمد بدوي إلى ديوان آخر فيحدثنا عن «الإبحار في الذاكرة وصيرورة شاعر كبير» .

يتعامل الكاتب مع قصائد هذا الديوان بوصفها نصا واحدا ، أو بنية تمثل بنية شعر صلاح عبد الصبور منذ أن أصدر ديوانه الأول : «الناس في بلادى» ، فحين تمثل سمات شعره الأساسية . والدراسة محاولة للكشف عن مجموعة العلاقات المشابكة ، التي تصنع نسيج المعنى لشعر هذا الديوان . في إطار السياق العام لتتاج صلاح عبد الصبور الشعري .

وعلى هذا . فليس الاختلاف بين الديوان الأول للشاعر والديوان الأخير اختلافا بنيويا . بل هو اختلاف دال على تحولات بنية واحدة . هذه البنية التي تطرح رؤية أصيلة تابعة من ذات الشاعر المتميزة عن ذوات الآخرين . التي ترى العالم لا كما هو في تجسده المعنى بل كما تصوغه هي صياغة جديدة . تبتكر قانونها الخاص .

ومن خلال تحليل واحدة من أهم قصائد الديوان . وهي قصيدة «الموت بينها» يصل الكاتب إلى لب مأساة «إنسان صلاح عبد الصبور» . هذه المأساة التي تتمثل في تشوه العلاقة بالله . بعد أن فر الإنسان من مسؤولياته . وملأ الأرض جوراً وظلماً وملقا وطغيانا . وحين تشوه علاقة الله / الإنسان . لا يجد الأخير أمامه سوى الاحتفاء بأنثاء الأرض .

وفي فرار الإنسان من الصوت الإلهي . يفقد العالم ما به من فناء وحب ومشاركة . ويصبح الشعر الشيء السالم الوحيد للشاعر ، إليه يرجع . وعليه يعبر إلى الحب والتواصل مع الآخر . بيد أن هذا الحب يدور تحت وطأة العلاقات التي تحوطه ، فلا يلق أمام الإنسان سوى العودة إلى ربه . فالديوان - كما يقول الكاتب - دائرة مركزها ذات الشاعر . وهي تبدأ بانبياء العلاقة مع الله وتنتهي بالعودة إليه . وعلى

مستوى كيفية القول . تتجاوب عدة خصائص أسلوبية مع هذه الدلالة المركزية فسود « الفعل الماضي » وتكثر « أنا » التي تستدعي أنت . وصيغة « ترى - نراك » . والصيغة الاستفهامية التي تساعد على استبطان الذات واستقصاء ما بها . ثم صيغ النداء التي تلعب دوراً مهماً في إعطاء القصيدة بنيتها .

ـ وإذا تنهت هذه السباحة في شعر صلاح ينقلنا الأستاذ محمد نبير في مقاله « صلاح عبد الصبور في المغرب » إلى سباحة في شعر صلاح نفسه خارج موطنه الأصلي . فيحدثنا عن البدايات التي وافق فيها وزود شعر صلاح على المغرب اشتغال فئات من المثقفين المغاربة بعدد من الأسئلة التي كانت تحمل في طياتها رغبة في مجاوزة الماضي والمألوف . فكان شعر صلاح . إلى جانب أشعار الشباب والبيان وخليل حاوي وأدونيس . دافعا قويا هؤلاء إلى القفزة إلى سبيل التغيير والمجازرة . في الوقت الذي منحهم فيه مناعة وحصانة .

وينتخذ الكاتب من وزود شعر صلاح على المغرب فرصة لتحليل تجريبي لما يسميه « هجرة النص » . في مقابل مفهوم آخر سبق له أن قرأ الشعر المغربي المعاصر من خلاله . هو مفهوم « النص الغائب » . وبدور المفهوم الأول حول فاعلية النص . وقدرته على التجدد الدائم من خلال القراءة . حيث تصبح القراءة هي الفحص الحقيقي لبقاء فاعليته . وبصبح غيابها تهديداً له بالموت . ولكي تتحقق هذه الفاعلية للنص فإنه يتعين عليه أن يهاجر في المكان والزمان إلى أنظمة تأتلف وطبيعة إنتاجه . وقد يهاجر إلى أنظمة أخرى لها مكوناتها الخاصة مختلفة . فيدخل بذلك في نظام دلالي جديد .

وبعد أن يحدد الكاتب الشروط الحقيقية - منفردة أو مختصة - لقانون هجرة النص . يؤكد أن فاعلية النص تظل نسبية . أي مشروطة بمدى جدلية النص مع البنية الاجتماعية التاريخية . وعبر كل فاعلية اجتماعية يتحول « النص المهاجر » إلى « نص غائب » . حيث ينحل في نصوص أخرى .

ومن ثم يعود الكاتب إلى مرحلة الشبكات . حين وفد شعر صلاح في دواوينه الأولى إلى المغرب فاستقبله عصبة من الشعراء والمهنيين بالشعر بالاشتراك له . إذ طرح عليهم إجابات عن مفهومهم في تلك المرحلة . في الوقت الذي اشتمل فيه على مجموعة من العناصر التي لا مست وجدانهم وفكرهم . وهكذا قويت شعر صلاح هناك وأعيدت كتابته في أشكال متفاوتة في قوتها . وقد دلت الكتب على هذا بعدد من النصوص الشعرية المغربية . منتها إلى تحديد الصفة البارزة التي هاجرت من شعر عبد الصبور إلى الشعر المغربي . والمائلة في « رؤية العالم » . وفي البنيات الجزئية التي برزت في هذا الشعر على المستويين الأدلي والإيقاعي . كل ذلك قد حول شعر عبد الصبور إلى « نص غائب » في مثل الشعر المغربي .

ـ وإذا نفرغ من محور الشعر تنتقل بنا الدراسات إلى محور المسرح . وينهل الأستاذ ماهر شفيق فريد هذا المحور بدراسة عن « مسرح صلاح عبد الصبور - ملاحظات حول المعنى والمبنى » وهو يبدأ بالتنويه باهتمامات صلاح المسرحية كما تمثلت في كتاباته الثرية عن كثير من الأعمال المسرحية . الغربية والعربية . مواكبة لمسرحياته الخمس . ومن ثم يعرض الكاتب هذه المسرحيات في نسقها التاريخي الواحدة بعد الأخرى . يبدأ بمأساة الحلاج . ثم يتبعها مسافر ليل . فالأميرة تنتظر . فليل والمجنون . ثم أخيراً بعد أن يموت الملك . وتحاول هذه الدراسة أن ترصد الآفاق للفتوى التي لحركت فيها شخصيات هذه المسرحيات . ومدى ما بين بعضها وبعض من تجاوب في الرؤية . وفي هذا الإطار ينلمس الباحث النصوص الأدبية التي خلقت في هذه الآفاق . ومدى ما يتعكس من أصداؤها في هذه المسرحيات . ولكن لما كانت كل مسرحية منها لها كياناتها المتفردة فقد أثر الباحث أن يدخل إلى عالم المعنى في كل مسرحية على حدة . ومن مجموع هذه المعالجات يمكن تمثل الوحدة الفكرية التي تضم هذه المسرحيات . أو رؤية صلاح للعالم كما تمثل فيها . ولكن لما كانت المسرحية عملاً فنياً فإن رصد الوسائل والأدوات التي استخدمها صلاح في مسرحه يصبح ضرورة مهمة لتقدير مدى الجهد الإبداعي فيها وقيمتها . وهذا هو المستوى الثاني من تناول . الذي رصد فيه الدارس كثيراً من الظواهر الفنية التي طرحتها مسرحيات صلاح . الواحدة بعد الأخرى .

ـ وبعد هذا الاستعراض العام لمسرح صلاح عبد الصبور يتوقف بنا الأستاذ سامي عحشة عند مسرحيتي « مأساة الحلاج » و « ليل والمجنون » ليقول لنا - من خلال تحليلها - إن مسرح صلاح عبد الصبور مسرح حديث من ناحية . ومسرح قومي من ناحية أخرى . هو مسرح حديث لأنه استلهم وطور الأساليب والتقاليد الفنية . التي تولدت من تجارب الرواد المجددين في المسرح الغربي . وهم من أولع بهم صلاح عبد الصبور نفسه . وكتب عنهم كثيراً . من « إيسن » إلى « ايونسكو » . مروراً بتيشكوف واسترنديج وشو وبريخت وبراندلو وإلبوت . ولم يكن في وسع هؤلاء المجددين . الذين يصح أن نضم إليهم صلاح عبد الصبور . أن يحققوا دمج الدراما من جديد في ثقافة عصرنا إلا لأنهم كتبوا مسرحياتهم دائماً مشدودة بين قطبين : قطب الحقيقة التاريخية (الاجتماعية) المحدودة . وقطب الحقيقة المنطقية أو الممكنة . التي يجب السعي إليها . على الرغم من أن الأجساد والعقول والأرواح قد تتحطم في طريق ذلك السعي . وعلى ذلك كان على صلاح عبد الصبور . مثل زملائه محددي الفن الدرامي المحدثين . أن يدع رموزه الخاصة والأصيلة . ثم يقيم عليها القضية التي تعرضها لدراما . وينسج منها فضيئة الدرامية . التي لا تتجلى معانيها إلا من خلال فهم تلك الرموز . ومتابعة تداخلاتها في مادة المواقف المسرحية . وفي تطبيق الكاتب فكرته هذه على مسرحيتي مأساة الحلاج و ليل والمجنون . يقدم تحليلاً لعملية بناء صلاح لرموزه الخاصة ببناء

يؤدي إلى اكتشاف مفهوم التراجيديا في حياة كل من الخلاج وسعيد بطل ليلي واغثون . ويخرج الكاتب من ذلك إلى أن المفهوم التراجيدي عند صلاح هو مفهوم قومي متميز ، يختلف عن الأساسين الغربيين للتراجيديا : الأساس الكلاسيكي القديم ، الذي صاغه أرسطو وتلاميذه . ثم أعاده إلى الحياة بطريقتين مختلفتين كل من هيجل ونيشة . والذي تأسس على القيم اليونانية والمسيحية الغربية . وهو يختلف أيضا عن الأساس الحديث الذي كان فرديناند بروتيير هو أول من صاغه . والقائم على أساس فكرة عصر التنوير العثمانية عن حرية اختيار الإنسان وقدرته المطلقة على تحديد مصيره نفسه .

أما مفهوم صلاح عبد الصبور التراجيدي فيقول الكاتب إنه مفهوم قومي - قام على أسس للمعطيات الفلسفية ، التي استخلصها صلاح من ثقافتنا القومية - المسيحية الشرقية والإسلامية - وتكويننا النفسي القومي المتميز .

- ومن الحديث عن دلالة الرموز في هاتين المسرحيتين يقولنا الأستاذ عصام أحمد جبي في دراسته «استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور» إلى مسرحية «الأميرة تنظر» . متخذاً منها نموذجاً تطبيقياً .

وقد استعرض الباحث في البداية العلاقة الطبيعية بين المسرح والتراث الشعبي والأسطوري في مسرحنا العربي منذ بداياته الأولى ، في وقت كانت فيه هذه العلاقة قد استقرت واستحكمت في المسرح الغربي منذ عهد الإغريق . وقد توقف الكاتب في هذا الاستعراض بصفة خاصة عند شوقي وعزيز أباظة . بعدد درجة وعيها بتوظيف هذا التراث في مسرحها الشعري ، متنبها من ذلك إلى حلقة الشعراء والكاتب الذين أقدموا على توظيف التراث الشعبي والأسطوري في أعمالهم المسرحية وهم واعون كل الوعي بالقيمة الموضوعية والفنية لهذا التوظيف . لقد تجاوزوا مرحلة الاحتذاء الكامل أو شبه الكامل للتراث - إلى مرحلة الاستلهام - التي تقبل من عناصر التراث ما تفضل ، وتنتق ما تنفي . ونضيف إليه ما نضيف . وفي مقدمة هؤلاء كان صلاح عبد الصبور . الذي تفاعلت في نفسه رواقد ثقافته من التراثين العربي والغربي . مشكلة بذلك تكوينه الفكري والفني المتميز .

ومصالح عبد الصبور شاعر أصلا . ولكن معانجه للمسرح الشعري في الستينيات إنما جاء تطورا طبيعيا لكتابته للقصيدة الدرامية من قبل . ومن هنا فقد نجح إلى حد بعيد في حل معضلة التوازن بين مقتضيات الشعر ومقتضيات الدراما في مسرحه . وأيضاً فإن ارتباط مسرحه بالتراث العربي كان بمثابة كشف لأبعاد جديدة في هذا التراث بمقدار ما كان تعبيراً عن رؤيته الخاصة للواقع .

وقد عرض الكاتب بالتحليل مسرحية « الأميرة تنظر » بوصفها نموذجاً لمسرح صلاح عبد الصبور ، والمسرح بجامعة ، حين يفجر العمل الإبداعي طاقات التراث الشعبي والأسطوري .

ولا نكاد نفرغ من مسرحية «الأهيرة تنظر» حتى تأخذنا السبلة نانسى صلامة إلى مسرحية «مسافر ليل» ، حيث نحاول الكشف عن علاقة هذه المسرحية بمسرح «العبث» . وعن تأثير مسرح «ايونسكو» بخاصة فيها . وهى إذ ترسم الخطوط الرئيسية المحددة للعالم هذا المسرح ، تشرع فى تحليل مسرحية صلاح فى ضوء هذه المعالم . فتكشف عن خطوط التوازى فى جوهر الأفكار والرؤى العامة التى يطرحها الكاتبان ، الفرنسى والعربى . بل أكثر من هذا نلقتنا نانسى إلى خواص الأداء اللغوى المشتركة بينهما ، التى تقوم على التركيز الشديد والكثافة والإيماء . ومع ذلك ، فإن تأثير ايونسكو فى صلاح إنما يبرز على مستوى الحدس - كما تقول نانسى - بصفة أساسية . أما عنصر الكوميديا الذى استخدمه صلاح فى هذه المسرحية فلم يكن غريبا على مسرح العبث كذلك ، لأنها كانت - بصفة أساسية - من نوع الكوميديا السوداء ، التى عاشت فى قلب هذا المسرح عند ايونسكو كذلك . وأيضا فإن شخصيات عبد الصبور فى هذه المسرحية لم تكن إنسانية بالمعنى الحقيقى ، فهى إما مرعبة على نحو مزعج للغاية . أو ضعيفة على نحو مذهل . وأضيف إلى هذا أن المسرحية قد بدأت من بداية تخمكية وانتهت كذلك نهاية تخمكية ، ولم نلتزم بتتابع الأحداث منطقيا ، وكأنها تعرض - بصفة أساسية - حقيقة كونية معاصرة . أما تطور المسرحية فيجربى وفقا لتداعى الرموز وليس على أساس المنطق . وكل هذا يفرّد لمسرحية مسافر ليل مكانا فى قلب مسرح العبث ، ويؤكد - على المستوى النقدي - مكانتها الأدبية الرفيعة .

على أن مسرح عبد الصبور قد ظهر من قبل بكثير من الدراسات النقدية ومن ثم يقللنا الذكر نعيم عطية في مقاله «صلاح عبد الصبور بين ثلاثة من الدارسين» إلى عدد من الدراسات التي تتعلق بمسرح صلاح ، فتعكس مدى اهتمام النقد بهذا المسرح . ولكنها في الوقت نفسه - وهذا ما يعرضه علينا كاتب المقال - تطرح كثيرا من القضايا الفكرية المهمة . كملاقة المسرح بالتراث ، وأساليب توظيفه أدبيا . ودور الفكر في المسرح . ودور المسرح في المجتمع . كما تطرح عددا آخر من القضايا الفنية ، التي تتصل بوسائل التعبير . وبخاصة حين يكون هذا المسرح شعريا .

– وإذ نختم مقالة الدكتور عطية محود الدراسات المسرحية ، نستقل – على مأدبة صلاح – إلى كتاباته الثرية ، التي يطرح فيها فكره خارج نطاق الإبداع الأدبي . ونستهل الدكتورة نيلة إبراهيم جولة البحث في فكر صلاح كما تعرضه هذه الكتابات التي صفت حتى الآن في ثلاثة عشر كتابا مطبوعا . سوى ما ينتظر الطبع .



وبصيرته دراسة الدكتور سبته من حقيقته أن البحث في شعر الشاعر لا بد أن يسأله البحث في فكره ، فثقافة الشاعر دائما تقف وراء شعره . ثم هناك حقيقة أخرى معتمدها هذه الدراسة . خاصة بكتابات صلاح ، وهي أنه على الرغم من تنوع هذه الكتابات فيما تعرض له من موضوعات فإن هناك حفظا دقيقا يربط بينها . وقد برز فكر صلاح بوصف مع إحساسه بالانتماء إلى عصره وعصره وإنسان عصره . فقد كان بالأخص والإنسان الذي يعيش عليها يفتق قوى في نفسه . وكذلك كان إحساسه بإيقاع عصره قويا وواضحا . وهذه لأحاسيس هي التي وجهته إلى قراءة التراث في الوقت الذي ذهبت فيه به إلى التعرف الوثيق على الثقافات والآداب لأحبيه . ولم يكن همه صلاح بدراسة حيل الرواد إلا بهدف الكشف . كما تقول "كانه" - عن أثر احتلال الثقافتين العربية والعربية في كتابهم الثقافي بصفة عامة . وفي نتائجهم الأدبي بصفة خاصة . ومن جهة أخرى فقد أراد صلاح بهذا أن يؤكد للفكر العربي المعاصر على أنه ليس مجرد وقت عتيق كانوا فيه ملين بخصائص عصرهم . وربما كان هذا المحور من التفكير هو الذي دفع بصلاح إلى أن يكتب عن نفسه . وعن رفاهه من جهة . ثم يساروا على درب هؤلاء الرواد . كما دفعه إلى أن يقوم بحركة الأدب عند الشباب . يقول في النهاية : به بدون الأصالة والمعاصرة من يكون هناك فكر عربي منظور . أو أدب عربي منظور .

- ويسمى حديث الدكتور سبته إلى مقال الدكتور محمد مصطفى هداره عن صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة .

وبعد المقال باستعراض مرحله الثلاثيات من هذا القرن . وكيف كان الصراع فيها على أسسه . بين دعوة التعريب ودعوة العودة على التراث . مستشهدا ببعض كتابات سلامة موسى وطه حسين . وهكذا وجد عبد الصبور نفسه طرفا في قضية التراث والمعاصرة منذ وقت مبكر . وقد بدأ عبد الصبور مفتوحا بالرواد الأوائل الذي مدوا جسور الثقافة بينا وبين العرب . وقد انتهى الأمر بعد الصبور - في يرى الكاتب - إلى وجوب اتحاد بين الثقافتين العربية الأصيلة والعربية المستحدثة . ولذلك فإنه في الوقت الذي يرى فيه أن ثقافة العربية الإسلامية لا تنفي حاجات العصر . يسحر من أولئك الذين يربطون بين الثقافة العربية والاستعمار . إيمانا منه بأن الثقافة تراث يسبي حتى متحدث . ومن ثم فقد استرجع في نفسه روافد الثقافتين امتزاجا عجيبا لكي تعبر آخر الأمر عن الإنسان . إنه سيد بجوارر مرحلة دعوات حديثة المتصرفة سواء للتراث أو للتعريب . إلى مرحلة البناء الثقافي المؤسس على رؤية إنسانية رحيمة .

- ومن هذه النقصد العامة في فكر صلاح ينقل الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في مقالته : نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور " إلى جانب محمد من هذا الفكر . والمقال محاولة لتقديم صورة للعالم القادي من أعماله إلى قراء العربية الذين لم يعمروا حينه إلا شاعر محمد . ومؤلفا مسرحيا قدير . وقد نسق به ذلك بجميع آرائه التي تناثرت في كتبه ومقالاته في بناء متكامل . يكاد يؤلف نظرية متميزة في نقد شعر . وقد عمد الباحث إلى إثبات هذه النظرية بلغة الشاعر نفسه . حتى تكون أكثر دلالة في التعبير عن تجربته النقدية الخاصة . ومن نوضح أن الشاعر قد صلب على وعي نظري جعل من آرائه في نقد الشعر نظرية منسقة . تكشف عن عمق تفكيره وحسن

- ثم يتبعها مقال الدكتور عورت قولي تحت عنوان : التراث الفكرية : صلاح عبد الصبور والفكر المصري الحديث .

وبعد الكاتب بالدفاع عن اشتغال الشاعر بأمور الفكر . ذلك الاشتغال الذي يجع صلاح عبد الصبور من عدم اقتناعه بالحلون المقدمة لمشكلات مطروحة . فكان عليه أن يبحث عن حلول ترضيه . وكانت مشكلة "الكلمة" وفاعليتها في التعبير العام : هي أول ما عصف عنه . كتب في كتابات صلاح عبد الصبور النثرية . وحلته الفكر بالواقع والرابطة الوثيقة بينها . وتؤدي بذلك هذه النقطه إلى صافنة جبريات صلاح عبد الصبور في ثلاث من أبرز المشكلات المطروحة في الفكر المصري الحديث . أولاها الانتماء المصري . فهو إسلامي أم عربي أم مصري . وثانيها تبحث في صريق التعبير . وهل يكون بالثورة أم بالإصلاح والتعميم . وثالثها تتصل بعلاقاته بأوروبا . وهل أورب وحضارتها خير أم شر .

وصلاح عبد الصبور يعالج هذه القضايا من خلال مواقف عدد من أهم رجالات مصر الحديثة . كما عالجها أيضا من خلال مسيح يبرز إحساسه بالحركة والتعدد والتضاد في الكون . ويعتمد على التوفيق - الذي اضطر إليه اضطرار أهل عصره واضطرار بصير المصري كله - والرمزة في الضمول ورد للتعدد إلى الواحد . وخلال هذا كله كان الصديق : وهو ما يقصده الكاتب "بالتراث الفكرية" . رائده فهو بحرم حقيقة . وهو منصب لا يخفى . صريح . وموضوعي . ولهذا كله اتسمت أحكامه بالاعتزان . والحساسة التي تؤدي عاليا إلى الكشف والحلقة .

- ومن أحدث عن التراث الفكرية ثقافتنا اعتدال عثمان في دراسها : صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة : إلى التعرف على جهود صلاح عبد الصبور في سبل تأصيل ثقافتنا . وهي جهود مورعة في ثلاث شعب : في الأولى اتجهت جهوده إلى محاولة الاستبصار بالواقع الثقافي في مصر . وتجنب ما ساد من فهم بعضها مقبول وبعضها مرفوض لأنه مرفوض لمسيرة الحضارة . وفي الشعبة الثانية اتجهت جهوده إلى التراث العربي . ومحاولة قراءته فراءه جديده . لإبراز ما ينطوي عليه من قيم : وتقدير ما له قدرة على المعاد والمعاينة منها . أم في الشعبة الثالثة والأخيرة فقد اتجهت جهوده في التراث العالي وإلى الفكر للعاصر . لاستحلاء العناصر الصالحة منها للنمو في بيتنا

الشعرية . ونحن نشاعر في كل هذا كان يطمح إلى أن يخلق السمة الثقافية الفريدة على تنقيد إبداعه الأدبي وتمثل أبعاده المعنوية وسجله . وهكذا سنتلنا هذه الدراسة في إطار هذه الخطة لكي تطرح علينا أفكار عبد الصبور من خلال عدد من كتبه الثرية ، التي صممت سياحاته في هذه عوالم الفسحة المختلفة ، راصدة لظاهرة أساسية في كل هذه الأفكار . وهي أنها ترفض الدعوات المتطرفة ، وتدور إرساء أسس متجربة ثقافة حية متطورة . ترتكز على رؤية إنسانية شاملة

... وأخيرا نعلم من الأستاذ نهار عبد الله عند كتاب صلاح ، **حيى قهر الموت** ، وهو يرى أن إبحار صلاح في مجال الشعر والمسرح وحديث العقل عرفى بوجه عام هو في حقيقة الأمر محاولة لقهر الموت ، لا للموت المادي بل للموت الروحي للأمة . والتحدث عن إبداع الأمة ، وعن مكتوبات ثقافتها العنصرية والروحانية . حتى ميلادها حداثتها بروحها التي أتت وتوقفت زماما عن المعاء والتحدد

ثم نصي الكتاب يعرض لأهم المحاور الفكرية التي تملأ في هذا الكتاب ، وفي مقدمتها فكرة التورب بين زمني الزمان والمكان ، أو تاريخ وواقع . والتراث والمعاصرة . أو الاتجاه السلي والاعتدال المستغرب . وقد حاول عبد الصبور في كتابه أن يتلمس توارثا مماثلا في الأدب والفن في مصر . يمكن هذه مؤشرا لقدرة الأمة على قهر الموت

... وينتهي ملف هذا العدد ، ولكن مائدة صلاح تظل مفتوحة ، فتعالينا في مستقبل الواقع الأدبي تجربة نقدية للهدوى هالطي دوجلاس . تتحد فيها من سرحية ، ليلي والمجون ، فصلاح عبد الصبور نموذجاً تطبيقياً لمسح التحليل النصي Intertextuality . النص الأدبي . الذي يقوّه أساساً على دراسة النص من خلال إشارته إلى نصوص أخرى يرتبط بها .

ونشبع إثر هذه معالمة في نفس كلة . بعد التعرف على الآخرين ، نتصممه في نصه الأصلي . ثم على موقعها من نص جديد . وقد تعدلت الدراسة مع السرحية بوصفها نصاً مكتوباً . فقدمت في البداية وصفاً لها . ثم كشفت على العناصر التي استخدمها كاتب المسرحية بطريقة نصية . وردت في مصدرين في الأدب العربي هو سرحية ، **مجون ليلي** . لشوقي . والأغنية الشعبية المصرية ، ومصدرين في الأدب العربي هو قصصتان . **بغداد** لبريخت ولأخرى **لايلوت** . وكما نبيها منذ البداية إلى الشرط الأساسي الذي يجب توافره في نص نصي لدى يبنه به التحليل . وهو أن يكون له صدى ودور في الأفكار المحورية التي يتصمها النص الجديد . ومن هذا الأساس استبعدت الناحية بعض النصوص التي تبدو متصمة في المسرحية . وه سبب إلا ما كان له انعكاس واضح في شبكة العلاقات التي تمثل مسيح سرحية لمكري . وقد حددت البعثة محورين فكريين أساسيين يستلزمان هذه العلاقات ، هما فكرة الحب وفكرة الزمن . وهما في موقف نفسه فكريان ترتبطان في المسرحية . ويميزى انقاراً كيف استطاعت الناحية أن تكشف عن علاقة تلك النصوص الأدبية المتصمة في المسرحية بنص المسرحية من حيث هو ككل . والدور الذي أدته في إبراز قصتها المبررين : الحب والزمن .

... ثم نطأنا بعد ذلك ثلاث عشرة شهادة من معاصري صلاح . الذين ارتبطوا به شخصياً ، أو بأدبه . أو بها معاً . وبهم لشعراء ونقاد وناثرون تشكيبيون والمخرجون المسرحيون وكاتب المسرح والكتاب الصحفيون ، كل منهم يكتب شهادته عن صلاح من رؤية رؤيته الخاصة . ومضلا عن القيمة التاريخية هذه الشهادة فإنما تدل على تنوع عالم صلاح وحضوره وشعنه في هيام حوائف مختلفة من ناس

ومادا بعد ؟

هناك عرض خواتم من أدب صلاح عبد الصبور في الكتابات الإنجليزية والكتابات العربية ، وهناك عرض لرسالتين جامعيتين تدولتا بعض أبعاد صلاح عبد الصبور بالدراسة . مضلا عن مباحثها لتشمل على ما كتبه صلاح وما كتب عنه . راجعاً أن تكون مسعة لكل الدارسين فيها بعد .

تجربتي



صلاح عبد الصبور

قلنا نتاح الفرصة للشاعر في حياتنا المتعبة اللاهثة أن نخلو إلى نفسه . وهذه فرصة سانحة كي أحاول أن احثكم عن مسار تجربتي الشعرية .

أنتم تعلمون أن الشعر العربي قديم العمر وقد بنا قال المحافظ إن عمر الشعر العربي يسبق الإسلام بحوالي قرنين من الزمان . فمضى هذا أن هذا الشعر الآن يجاوز مئة عشر قرناً . أو القفا وسهانة سنة . ومعنى هذا أيضاً أن تراثنا شعرياً واسعاً قد اندمج في هذه العصور المتلاحقة . وأن هذا التراث الشعري هو الذي يجعل شاعرنا المعاصر صاحب نظرة ومسح في يدوق اشعر وفهمه . فانشاعر به فيها أرى - يمدو أساساً من التراث . والشاعر يحمل تراثه الشعري في باطنه . ومن هذا التراث الشعري يكون انطلاقه ويكون فهمه وتقديره لدور الشعر

ولست أزعم أن الشعر العربي الكلاسيكي - إذا نظرنا إلى الفترة التي امتدت منذ الجاهلية إلى القرن الرابع أو الخامس الهجري . وهي فترة ازدهار الشعر العربي - بعد شعراً محققاً عن غيره من الشعر الكلاسيكي الذي أبدعته مختلف الأمم . فهو قريب مما نعرفه من شعر اللاتينية . وشعر أوروبا في عصورها الأولى . كان محال الشاعر العربي هو محال المعمر والخطيب ومرشد بل أحياناً المتكلم والحكيم . وحين بنا الشعر العربي بنا في بيئة صحراوية تتناثر فيها بعض المدن . وكان الشعر يلقي في المجالس . حيث يجتمع الناس . ومن شأن الشعر حين يلقي في المجالس أن يكون جهورياً على النبرة . محافظاً على إيقاعات صوتية واضحة . وموسيقى محكمة تحت بشرة الأدب مع القلب والعقل في الاستمتاع به . فهو شعر يعتمد في تناقله على الرواية . بمعنى أن المعرفة بشكل عام . كانت تنتقل من جيل إلى جيل . مروية بحكمة . ولو كان الشعر مطلقاً لما أمكن حفظه واستيعابه وروايته من جيل إلى جيل . ونحن نعرف



أن النقاد العرب الأقدمين - حين كانوا ينفون غير قصيدة أو نعيها - كانوا يعمدون إلى إطلاق اسم قافيا عليها . فيقال ميمية فلان أو يائية فلان أو غيره من الشعراء . ذلك أن هذه القافية المتواترة في آخر البيت . فضلا عن الإحكام الموسيقي الشديد في البيت . كانت تعين على حفظ الشعر وروايته من جيل إلى جيل . دون الحاجة إلى تدوينه .

ومن الواضح . تاريخيا . أن رواية الشعر وتدوينه قد بدأ بعد أن استوى الشعر العربي وتوضعت معانيه وأشكاله الفنية والموسيقية وما يتصل بها بالصورة الشعرية . كل ذلك كان قد استقر في الحاطية المتأخرة وفي صدر الإسلام . فحين ابتدأت الرواية وابتدأ أيضا تدوين مجموعات الشعر الأولى . مثل المفضليات وغيرها . كانت الصورة الشعرية قد استقرت وأصبحت تقليدا متوارثا من هنا نستطيع أن نقول إن شعر العصر الأموي وشعر العصر العباسي كان يسجما على نفس الموال . أو كان استعمالاً لنفس النظم الصوتية والصورية التي استقرت في وجدان الإنسان العربي

وفي عصر الخلافة الإسلامية والبلطات الإسلامية كان الشاعر يصرف غالب همته وجزء أكبر من مضمونه الشعرية إلى كتابة شعر الملح . الذي كان يلقى في البلاط . وينتججه بطبيعة الحال إلى الأدب كما يتوجه إلى القلب والعقل . ومن هنا كان لابد أن يحافظ على جهازه ونسجه الموسيقي الحكم

ولقد جددت حياة جديدة في الشرق العربي عندما دخلت الحملة الفرنسية مصر في أواخر القرن الثامن عشر . وتوالت بعد ذلك لقاءات عديدة بأوروبا . كان بعضها ثقافيا وبعضها عسكريا وبعضها آخر لقاء عقليا بين معطين من التفكير المحدث الأوروبي الذي بدأ في ظل الثورة الصناعية وفي ظل الأفكار المجددة التي غزت أوروبا في القرن الثامن عشر . وفي ظل التربة الإنسانية ومحاولة تحكيم العقل وغيرها من الأفكار التي عرفها أوروبا بعد عصر النهضة . وقد التقى هذا المذهب بدمج التفكير العربي الساكن الكلاسيكي . المقلد للقرون المدهرة الأولى للحضارة العربية . وقد نشأ عن هذا اللقاء أشياء كثيرة . فعمل بعضها أضر بالإنسان العربي . إذ أن هذا اللقاء كان مواجهة عسكرية في معظم الأحيان . ولكن يجب أن نذكر أنه من خلال هذه المواجهة العسكرية استطاعت التيارات الفكرية والأدبية الكثيرة أن تنشق طريقها إلى العقل والوجدان العربيين . فليس كل لقاء بين حضارتين إحداها قوية متينة والثانية ضعيفة متقلبة - ليس كل لقاء من هذا القبيل بالضرورة ضرراً كاملاً . بل لابد أن ينتج عنه كثير من الخير . خاصة في المجالات العقلية والفكرية . إذ أن المعركة لا تدور على التبادل إلى عقول الآخرين . وهو إذ ينمذ . يشير لوماً من التصدي والمقاومة . ثم محاولة لتكوين أفكار جديدة من خلال لقاء الأفكار القديمة والأفكار الوافدة

ولو نظرنا في مجال الأدب لوجدنا أن هذه الحضارة قد استبنت ثلوثاً جديدة من التعبير الأدبي لم يعرفها التراث العربي . فهي قد استبنت المسرح مثلاً . فقد انتقل المسرح من أوروبا إلى مصر وإلى الشرق العربي في أواسط القرن التاسع عشر . وكان معظم هذا الإنتاج المسرحي ترجمة أو تمصيراً لبعض المسرحيات الشائعة في ذلك الزمان في أوروبا . وخاصة المسرح الشعري لراسين وكوري وشكسبير وموليير أيضا في كثير من الأحيان .

واستبنت الحساسية العربية كذلك في الرواية . وبغنى ألا تقع هنا في الخلط ونقول إن الرواية عرفت عند العرب . فالرواية التي عرفت عند العرب هي التراث أو الشبه بالملحمة في التاريخ الأدبي الأوروبي . ولكن الرواية التي كتبت في أوروبا بعد نشأت الطبقة المتوسطة وانتشرت الصحف . وهي الرواية التي عرفناها في القرن الثامن عشر في أوروبا . تختلف عن الرواية الكلاسيكية التي عرفها في التراث العربي . مثل سيرة عنترة بن شداد أو سيرة الهلالية أو غيرها من السير . التي يجدر بنا أن ندعوها سيرة . وفاء لطبيعتها ونشأتها ووظيفتها في المجتمع العربي القديم .

وعمل القول إن الرواية أيضا قد استبنت ثم أصبحت الفن الأدبي الأثير عن كثير من القراء - كما نجد الآن - برغم أنها ليست نبتاً عربياً أصيلاً . وما زال أفعال معترجا لامتياز ألوان أخرى من النص الأدبي في بيتنا العربية . تبعة هذا النزوع إلى النقل أو الاقتباس . مثل البارود السيلاني . أو البارود التلفزيوني . أو الدراما الإذاعية . أو غيرها من ألوان التعبير الفني والأدبي

لم يكن من الممكن أن يحدث كل هذا التأثير في مجال هذه الأنواع الأدبية وألا يتأثر الشعر أيضاً فقد تأثر الشعر كذلك - عني أن حساسية جديدة وجدت عند الإنسان العربي . ولم يعد موزونه هو الموزون العربي الكلاسيكي فحسب . بل امتدت دائرة



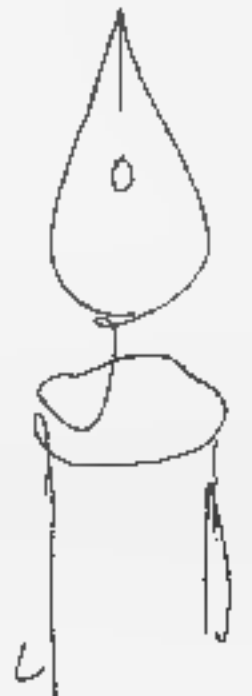
الموروث لتشمل ألواناً أخرى من الإبداع الأدبي . ونحن نعرف أن حركة الترجمة الشعرية ازدهرت بشكل ما في ثلاثينات القرن العشرين . ومن يراجع بعض الدوريات الأدبية في هذه الفترة . مثل مجلة أبولو أو غيرها من المجلات . يجد أن هناك كثيراً من الترجمات لقصائد غرفت في رحابها . مثل ترجمة أشعار لامرتي . وليالي ألفريد دي موسيه . وبعض أشعار وردر ورث وكولبرج . وبعض الأشعار الرومانسية الأخرى . وخاصة الإنجليزية والفرنسية .

أضيف إذن موروث جديد إلى موروث الشعر العربي عن طريق الترجمة والقراءات المباشرة للشعر الاجنبي في عصره . ويقدم هذا الموروث الجديد فهماً لدور الشاعر يختلف عن دوره في موروثنا العربي الكلاسيكي . وهو دور المصنف والإنسان الناجح . وإلى حد ما صحن العصر .

وعندما نقرأ النفايس لحرير والفرزدق والأخطل وهي - فيما أرى - الجانب الحي الحديري بالدراسة من التراث الشعري العربي في عصر الأمويين . نجد أن النفايس هي في ظاهرها خلاف بين مجموعة من الشعراء . ولكنها في جوهرها خلاف بين قسمين من العرب . والخلاف يتجسد في هذه المجموعة من الشعراء وهم يعبرون عن انتماءاتهم كما تعبر الصحافة الحزبية في زمانها . فهم يراشقون بالانتقادات . ويحاول كل منهم أن يدحض حجة الآخر وزأبه . ولو نظرنا - أيضاً - إلى شعر الفرق الإسلامية في العصر الأموي لوجدنا الكبت والسيد الحميري يمثلان الشيعي والأخطل يمثل الدولة الحاكمية . إنهم جميعاً يقومون بدور يشبه دور صحافة العصر الحديث . وهذا الدور الذي كان يقوم به الشاعر ليس هو دوره الأصيل الذي نما الشاعر من خلاله . ولكن نظراً للظروف السياسية والاجتماعية التي عاشتها الدولة العربية كان لابد أن يكون لدى الصحافة - والشاعر بعامته إنسان فصيح - دور في هذه الحياة . وكان دورهم عادة هو دور للدافع عن سلطة ما أو هيئة تنازع السلطة حقيقتها .

وقد انجح الموروث العربي أيضاً الشاعر الناجح . أعني الشاعر الذي يستطيع أن يتكسب بالشعر . وكان القدماء حينما يقولون إن شاعراً مثل العباس بن الأحنف - مثلاً - في العصر العباسي شاعر مجيد . إلا أنه يقصده أنه لا يمدح وأنه لا يهجو . ومعنى ذلك أن حقلاً كبيراً من حقوق الشعر لم يستطع هذا الشاعر أن يطأه . وهناك كثير من الشعراء العرب الذين خرجوا عن هذه القاعدة وانفردوا بدواهم . ولكن يظل التيار العام هو تيار الشاعر المادح المأجور . الذي لا يعبر عن نفسه بقدر ما يعبر عما يريد جمهوره منه . فقد كانت القاعدة البلاغية أن لكل مقام مقالاً . وأن الشاعر هو الذي يستطيع أن يخاطب الناس بما يريدونه منه لا بما يريد . هو منهم الشاعر - إذن - صوت فيبت دأبته في جمهوره . وهذه الحقيقة هي ما استخدمه من قراءة التراث العربي حملة . رغم أن هناك - كما قلت - كثيراً من الشعراء العرب الذين انفردوا - حزيناً أو كلياً - على هذه القاعدة . وانصرفوا في انفراد إلى أنفسهم . مثل شعراء الغزل في العصر الأموي . أو بعض شعراء العصر العباسي . مثل العباس بن الأحنف أو في الغناء المعري في أواخر العصر العباسي . أو غيرهما من الشعراء الذين انصرفوا إلى دواهم . وعوا بالتعبير عن صوبهم أشخاص لا عن صوت المجموعة . لقد أضيف إلى الموروث العربي موروث جديد . يتمثل فيما وصل إلينا من تراث الرومانسية الأوروبية . وما ترجمه العقاد ولولم هارلت . وما نشره ميخائيل نعيمة في كتابه المبكر - العراب - . وما استطاعنا أن نتعرف عليه من التراث الشعري الأوروبي . وبما هنا استعمال كلمة موروث بمعنى Tradition . وهو المعنى الذي أشار إليه ت . س . إليوت في حديثه عن الموروث والموهبة الفردية . هذا الموروث لم يكن ليشترع الشاعر العربي من عروقه أو من جذوره . ولكنه كان جديراً بأن يترحوز به وين الموروث الشعري القديم .

إن هذا الموروث يقول . وخاصة للموروث الرومانسيكي . إن الشاعر يعبر عن نفسه . عن حساسيته . عن نظريته إلى عصره عن مواجهته النفسية وأحواله العاطفية . وهذا ما عجز به من قراءة الموروث القدي الرومانسيكي . إذن لقد أعطى صورته أخرى للشاعر تختلف عن صورة الشاعر القديم . وهذه الصورة تحدها في الكتابات الشعرية العربية في ثلاثينات هذا القرن . مجدها عند إبراهيم ناجي وعند علي محمود طه وعند غيرهما من شعراء هذه الفترة . فإذا انتقلنا إلى أفق أرحب مجدها عند إلياس أبو شبكة أو عمر أبو ريشة أو غيرهما من شعراء العربية . ولقد ولدت صورة جديدة للشاعر . هذه الصورة الرومانسيكية هي صورة الإنسان الحزين . الإنسان الذي لا يستطيع أن يصل إلى تصالح مع عصره أو مع زمانه . هي صورة الإنسان الذي خرج إلى حلاله لكي يتاحى نفسه أو يتأملها . هي صورة الإنسان عاكفاً على نفسه . يريد أن يفهم أسرارها . هي صورة الإنسان المفرد متكئاً لم يعد الإنسان إنساناً جماعياً - كما كان الشاعر العربي القديم - ولكنه الشاعر العربي القديم . يتحدث بصوته الخاص .



وعُرد إلى ما سبق أن أشرت إليه وهو وسيلة التلق - وكيف يتلقى الجمهور صوت الشاعر

وقد ذكرت فيما سبق أن الجمهور في التراث العربي كان يتلقى صوت الشاعر مجتمعاً واثراً عندما أتحدث إلى جماعة لا بد أن أرفع صوته - وإن أحسن لكلامي معنى وإيقاعاً وبراً خاصاً في الكلام - في حين أنني لو تحدثت حديثاً مفرداً إلى نفسي أو إلى صديق من خلصائي فلا بد أن يكون صوتي هادئاً - إذ أنني أريد أن أصل إلى عقله وقلبه عن طريق أدبه وليس العكس - الشاعر القدم كان يريد أن يصل إلى الأذن ولهذا كان يكثر من الإيقاع الصوتي المتحكم ومن التقصير - لكن عندما تصبح العلاقة علاقة مباشرة بين القارئ وديوان من الشعر فإن القارئ ينظر في صفحاته ويقرأها متمتعا أو بدون صوت - إذ لو أحسن القارئ هذا الصوت الجمهور لمعان لشاعر لأصبح ذلك الصوت حله في أدبه وفي نفسه - هو يريد لونا من الإيقاع الهادئ الذي يهيمس إليه - دون أن يلج عليه بالإيقاعات المتوالية الحادة

ولو استعرضنا مجموعة الشعر العربي التي صدرت منذ الثلاثينات من هذا القرن - وارحوا أن تهم الدراسات التي تعتمد على الإحصاء بهذا الحجاب - أقول لو استعرضنا ما صدر في هذه الفترة لشعراء مختلفين لوجدنا - مثلاً - أن معظمهم قد تحول من القصيدة ذات القافية الموحدة - وعندى شاهد على ذلك في شعر علي محمود طه مثلاً

فعل محمود طه لا يلجأ إلى القصيدة ذات القافية الموحدة إلا إذا أراد أن يظم قصيدة سياسية في غرض سياسي - كتجربة ربيع من الرعماء - أو التاريخ أو الاحتفال بعيد من الأعياد - ولكنه في قصائده الشخصية أو العاطفية يلجأ إلى أسلوب التبرعات ونغمات والمفردات ومعنى هذا أن القافية تتغير في القصيدة - وهذا التحلل من القافية الموحدة كان إشارة إلى أن القافية ستصبح - خلال عقد أو عقدين من الزمان وفي معظم ما يكتب عنهما عموماً غير ملم - وكان أيضاً مشيراً إلى سمة من سمات ما سمي بالشعر العربي الحديث - سمة أخرى تظهر أيضاً في شعر علي محمود طه باعتباره في طليعة من مثلوا هذه الحركة - وهي تقصير استعماله للأحرف الطويلة على القصائد التي يترجمها إلى أغراض سياسية - أما إذا أراد أن يتحدث عن ذات نفسه ويظم في أغراض أخرى فإنه ينجأ إلى الآخر القصيرة - أو إلى محروقات الآخر وما فتئت عن علي محمود طه يصح أن يقال عن إبراهيم ناجي وعن محمود حسن إسماعيل من شعرائنا المصريين

بقدر وضوح - إذن - اتجاهان - الاتجاه الأول يتمثل في استعمال محروقات الآخر أو الآخر القصيرة في التوسيع الشعرية والاتجاه الثاني هو استعمال الأشكال الشعرية الثنائية أو المربعة أو الخمسة لا القصيدة الموحدة - وكان ذلك كما قلت خلال الثلاثينات والأربعينات - قبل أن تنشأ حركة الشعر الحديث - ولا شك أن هذا الإباء الشعري قد اتسع الآن - فبدلاً من القافية الموحدة أصبح هناك لون آخر - وبدلاً من البحر بكل إيقاعاته - الخماسية أو السداسية - أصبح الحرر يرضى بالإيقاعات وزعماء بكس كل هذا كافياً للتعبير عن الحساسية الشعرية الجديدة - وهي التي تقول إن الشعر هو صوت إنسان مفرد يتكلم - وليس صوت إنسان يهتف جماعة - ولعلنا نشأت حركة الشعر العربي الحديث - ولا أريد أن أشير إلى بدايات الحركة - لأنه لا يهم في أي حركة شعرية «من بدأ» بقدر ما يهم «من أعطى» في هذا الشكل الجديد -

والمبتكرون للشكل الجديد كثيرون جداً - فإلى جانب شبيب هاشم علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد وغيرهم والحقيقة أننا لا نشعر بنقص بالمزاج عن من كتب هذا الشكل - ولكن حدث أن جيلاً من الشعراء يملكون المقدرة الشعرية وبعض الشعري كثير في هذا الشكل - بدءاً من أوائل الخمسينيات في العراق وسوريا ومصر وغيرها من أنحاء العالم العربي وأصبح هذا الشكل شكلاً متميزاً - خاصاً - كذلك - لأنواع كثيرة من التجديدات - كذلك أصبح لكل شاعر من هؤلاء الشعر «رؤيته للحياة» وبكل منهم طريقته في تركيب الصورة الشعرية - ومدخله الخاص إلى فهم الشعر أو إلى الإلمام بالشعر - لأن الشاعر يسعى جاهداً إلى أن يقبض على الشعر من خلال عتقه - وهناك دائماً لكل شاعر تصور خاص للشعر - وهذا التصور هو ما يجعل لشعره مذاقاً معيناً

أن تصويري الخاص للشعر فهو أبسط الزوايا التصويرات - فالشعر هو صوت إنسان يتكلم - مستجيباً لمختلف القيم الفنية أو الأدبية الفنية - فكيف يكون صوته أصلي وأنيق من صوت غيره من الناس - فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع والصورة والدهش والخيال وكل هذه الأشياء مجتمعة تجعل لصوته هذه الفاعلية التي يستطيع بها في كلماته أن ينقل قديراً من الحقيقة الإنسانية التي يحسها هو منطبعة عليه إلى غيره من الناس - ولكن لابد أن يكون للشاعر فردية أو وحدانية - ولابد أن يكون للشاعر صوته الخاص



واستعماله الخاص للغة . لأن اللغة ملك كل الناس . ولكن ليس كل امتلاك بالضرورة إعادة ترتيب أو إعادة تنظيم . فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها كل الناس . ولكنه يعيد تنظيمها بحيث تخرج في أنساق أو سياقات يتوافر فيها الخيال والقدرة على الوضوح والإيالة .

وهناك قضية تثار دائماً حول دور الشاعر الاجتماعي . وهي قضية طرحها عصرنا . وأنا لا أريد أن أمضي في هذه القضية إلى غايتها . فإنا نرى أن للشاعر دوراً اجتماعياً بالضرورة . ولكن هذا الدور يتحدد من خلال رؤيته الشعرية فالشعر - أو الفن بشكل عام - ليس مسعراً لأحد من الآلهة في مجتمعاتنا . والآلهة كثيرة الدين والسلطة والوظائف الاجتماعية أي المجتمع نفسه أريد أن أقول إن قضية الالتزام ليست قضية جديدة على الإطلاق . بل هي أقدم القضايا التي طرحها الشعر والفن بمجرد وجودهما . فافلاطون يشير إلى قضية الالتزام وإن لم يسمه التزاماً . إذ أنه يوصي بإخراج الشعراء من المدينة العاصلة . إلا إذا نظموا الأناشيد الحماسية . وإن جميع الأدباء - عندما بدأت رسالاتها - حاولت أن تفصل بين الشعر والإنسان . وحاولت أن تسخر الشعر والأدب للترويج لها . سواء أكان ذلك عن طريق كتبها المقدمة أو عن طريق حوارها . كذلك فإن جميع الأنظمة الشمولية . مهما رفعت من أعلام . سواء أكانت قومية متطرفة مثل النازية . أو أممية مثل الماركسية . أو غيرها . تحاول جميعها أن تتدخل الفن في نطاق رؤيتها الخاصة . وتعتبر كل ما يخالف هذه الرؤية فناً ضاراً . وأي دارس في التراث العربي يعلم أن الشعر ابدى قبل خلال فترة النزاع بين الرسول عليه السلام وبين خصومه السياسيين قد استبعد منه ما قاله الخصوم . فلا نجد في الروايات فالرقابة الأدبية إذن قديمة جداً

لقد أعاد سائر طرح قضية الالتزام . وكان في طرحها مرتبطاً بظروف معينة . فهو قد أخرج الشعر من قضية الالتزام بشكل عام . ونحن نرى أن الالتزام للثقافة فقط . على أساس أن الشعر في إيقاعه ليس له دلالات . وهذا إهانة للشعر في الواقع . إن سائر عندما طرح قضية الالتزام في فرنسا . بعد الحرب العالمية الثانية بهذا المعنى . كان دافعه الأساسي هو لجرم بعض الأدباء الفرنسيين الذين تعاضوا مع النازي في أثناء فترة الحرب . وإبراء صفحة البعض الآخر . من التحقوا بالمقاومة . لكن هل يعني هذا أن الشاعر لا مسئولية عليه ؟ إن الشاعر يتحمل قدراً كبيراً من المسئولية . ولكن مسئوليته إزاء ضميره أولاً

الشعر أيضاً في معنى . بمعنى أن للشاعر وسيلة خاصة في التعبير . ونصور أن الشعر خاصص ما يخص له الإبداعات الإنسانية الأخرى . التشريعية مثلاً . أو الابتكار الهندسي أو العلمي . بعد محض غلط في مناهج الرؤية إلى الأشياء . والشعر يسمو من داخل التراث الشعري . والحوار الذي يدور في نفس الشاعر هو حوار بين نرائه الشعري وبين العالم . وإذا لم يرتبط الشاعر برأيه الشعري كما يرتبط بالعالم فلا مجال لعمده شاعراً . لذلك نجد أن كثيراً من القصائد حسنة الأغراض والأهداف لأنها تعبر عن معان يحيا جميعها . كأن يكتب شاعر قصيدة مثلاً عما يجري في الشرق الأقصى . تدور حول هجرة سكان كمبوديا وشقايتهم ومهادنتهم . أو أن يكتب شاعر آخر عن عرض المستعبد سيطرهم على المستعبد . إن هذه الأغراض لا تبرز إطلاقاً عند القصيدة جيدة . بل لا يدخل في اعتبارها على الإطلاق كنفاد أدب وكمثلون في شعر . لأن القصيدة لا يشفع لها غرضها . وإنما يشفع للقصيدة ما علقه في مجال الشعرية الشعرية

ويبقى أن يطرح سؤالاً هو : هل هناك شعر ضار ؟ بمعنى قياس جودة الشعر أو عدم جودته بمقياس النفع والضرر للإنسان وهل يستطيع أن يقول إن أشعار أوفيد أو أشعار أبي نواس التي يتحدث فيها عن شذوذه الجنسي . أو أشعار بودير التي يرسم فيها صورة مسرفة في قناتها للخيال الأنثوي وللخيال الكوني بشكل عام ؟ فهل أضرت هذه الأشعار بالإنسانية ؟ لا أظن أن مجرد عن القرب إن هناك شعراً ضاراً . ذلك لأن الشعر لا يقصد إلى المنطقة في النفس التي تقصد إليها الفلسفة أو القوانين الخلقية أو غيرها . فالشعر يقصد إلى منطقة أخرى في النفس . منطقة سيجة . تستطيع أن تجمع شمل كل الأشياء . وأن توفق بينها . إنها تلك المنطقة التي تذهب إليها تجارنا اليومية وأحداث حياتنا وقراءاتنا لتكون ما سميه بالحساسية الإنسانية . وعندما يتم شمل السبح الشعري أو التراث الشعري أو القراءات الشعرية كلها في نفس المتذوق . تكون لديه رؤية بعينها . فقارئ التراث العربي إذا قرأ شعر أبي نواس وقرأ أبا العلاء لا يحس أنه يقرأ في عالمين متماثلين بل عالمين متكاملين . فأبو نواس يعبر عن وجهة نظر الإنسان المسبح بالحياة . وأبو العلاء يعبر عن وجهة نظر الإنسان المتشائم الكاره للحياة . ولكن كليهما . في نهاية الأمر . يتجاوز مع الآخر داخل هذه المنطقة من النفس الإنسانية التي سحيا حساسية الإنسان . لهذا لا أحرز على القول إن هناك شعراً ضاراً بهذا المعنى



أعود إلى مناقشة فائدة قراءة التراث الشعري والاقتراب من عالم الشعر . إن هذه القراءة تساعد على تكوين الحساسية الإنسانية . وإدراك انساني وفهم الإنسان . ويزعم بعض النقاد أن الطيعة لا مبالية . ولا معنى لها . وأن الفن هو الذي يضفي عليها المعنى . فالغاية لا تبرر الوسيلة ما تبرره لوحة تصورها . وربما ترجع رؤيتنا واستمتاعنا بجمال الغاية إلى لوحة شاهدناها في رسم صكر

بني لا أريد أن أذهب إلى هذا المدى . ولكي أعترف أن قراءتي مثلاً لمسرحية عطيل لشكسبير جعلني أقدر على فهم عاطفة الغيرة .

بدن فانداني الإنسانية يوضحها الاقتراب من عالم الشعر والفن بشكل عام

الشعر أيضاً لا يروح لما اصطلاح على تسميته بالفصائل . ولكن لما نستطيع أن نسميه القيم . وهي كلمة أعني من الفصائل قدراً وأوسع مدلولاً . فالفصائل متغيرة ورمزية . أما القيم فثابتة . بمعنى كونها أكثر رسوخاً في النفس من الفصائل وتظل العصبية معيارية خاضعة لزمها وظروفها . في حين تبعد القيمة عن هذا المفهوم فالخلق والخير والجمال قيم لا يمكن الاختلاف بشأنها . تتمتع بقدر من الثبات ولا تتحكم فيها المعيارية أو النسبية . ولعل هذه القيم هي التي ترسخ في أذهاننا من حصة قراءتنا للتراث الشعري والأدبي بشكل عام . أما أنا ، ابن العالم للعصر . فأجمل هذه القيم في الصدق والحرية والعدالة

إن للشاعر دوراً أخلاقياً . وكذلك فإن لكل العصور غاية أخلاقية بالمعنى الأشمل للأخلاق . فلا تقاس الأخلاق هنا بمقياس الخطأ والصواب . بل بمقياس الجمال والقيح ، حيث يصبح الكذب فيهما والصدق جميلاً . ويصاحب رفيق الحاسة الخالية رقي مماثل في الحاسة الأخلاقية . والحكم على أخلاقية قصيدة ما يكون بمقدرا صدق الشاعر فيها مع نفسه . حتى لو لم نطق معه في موقفه الأخلاقي . إذ أن تعبير الشاعر عن عداوته في صنفه مع نفسه يرسخ في أذهاننا فضيلة الصدق مع النفس . وليس رذيلة الفعل إلا أخلاق الذي يتحدث عنه .

وإذا تحدثت عن الشعر والتصوف أقول إنني أحب التجربة الصوفية . ذلك لأن التجربة الصوفية شبيهة جداً بالتجربة الفنية إن كتابة قصيدة هي نوع من الاجتهاد . قد يثاب عليه الشاعر بقصيدة أو لا يثاب . كذلك الحال للصوفيين إن الإنسان يضيء في طريق الصوفية . يجتهد ويتعب . ولكنه قد لا يبط عليه شيء أو لا يفتح عليه شيء . وهذا الفتح ليس إلا تنزلاً من الله

كذلك تقرب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية في محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء . بعض النظر عن ظواهرها إن التشابه في واقع الأمر كبير جداً . وفي اعتقادي أن الأدباء في مجلاتها الكبرى هي التصوف . ذلك لأن الدين إذا اقتصر على العبادات الشائعة والمعاملات اليومية . دون محاولة الاقتراب من جوهر الحقيقة . أصبح لوماً من ضبط السلوك الإنساني . لكنه يجب أن ينتقل إلى مرحلة أعلى حتى يصبح لونا من الطمأنينة النفسية أو المكنية . وهذه المرحلة هي ما عبر عنه المتصوفون المسلمون والمسيحيون واليهود والهندوس . وقد رأيت منهم الكثير وكل هؤلاء يحاولون الوصول إلى إدراك الحقيقة الكونية العليا

وإذا كان في النهاية أن أتحدث عن إضافتي الخاصة إلى الشعر العربي فإني أؤثر أن أترك هذا للنقاد ، ولكي أستطيع أن أشهد ملامحي في عشرات الشعراء الشباب . وهذا قد لا يرضي كما قد يتبادر لبعض الناس . فأنا أحب لمن يعنى أن يقرؤني مقنن من حيوي . وأن يحاولوا أن يتجاوزوني وأنا وحلي

لكنني أعتقد أنني أضفت في مراحل مختلفة بضعة أشياء . أولاً هو اصطلاح لمحة الحديث الشخصي الخفيف في القصيدة الشعرية . على نحو أفقد القصيدة العربية كثيراً من خطايتها الزائفة . وثانياً إضافة عنصر الفكر إلى العمل الفني . بحيث يخرج قارئاً بأن في وجهة نظر في الحياة والكون . وثالثاً إضافتي في المسرح الشعري . ولعل هذا هو أهمها جميعاً . ولقد اخترت القالب الكلامي مسرحي الأولى «مسألة الخلاص» . وكانت تعتمد على فكرة «سقطه البطل» الإغريقي . وبعد ذلك تعددت في الاتجاهات فهي «البن واخون» كان جزء من التجربة لغوية . وكان السؤال الفني في المسرحية هو كيف يستطيع أن يروض الشعر لأموال الحياة اليومية . وفي «بعد أن يموت الملك» . ومن قلها «الأميرة تنظر» . لحأت إلى عالم الأساطير . لا بمعنى الاستمدة من الأساطير . بل بمعنى خلق أسطورة جديدة . ولعل عريت في مسرحياتي . وخاصة «مسألة الخلاص» . عن الإيمان العظيم الذي بقي في ثقافتنا لا تشوبه شائبة . وهو الإيمان بالكلمة .

مسألة عبد الصبور

أصوات العصر

□ شكرى محمد عياد

في تلك الس إلى يفتح فيها الأهل من شقاوة ابهم . ويشهدون ارتياحاً عندما يسرع البيت من شره . لولا خوفهم - إن كانوا ممن يؤمنون بقيمة التربية - أن يجلب عليهم من المتاعب عارح المنزل أكثر من يسبب لهم من صداد إذا بقي محبوباً بين جيرانه . في تلك الس يوجد أطفال يفرعون الآباء هذونهم ويرعبهم الشريرة إلى الاختباء . ربما تذكر الأب أو الأم هذا الطفل الغريب فراح يبحث عنه بجده متوارياً في ركن مهمل من البيت وفي يده كتاب لا يشد إليه بصره فقط بل حواسه جميعها . فإذا انتبه إلى الواغل الذي لا حيلة له في دفعه . ارتبك بين الحجل والقلق والخط . ودعا الله في سره ألا يفسد عليه خلوته بسؤال عن كنه ما يقرأ . هذا الصبي المسكين سبطل - في أغلب الظن - مشدوداً طول عمره إلى تلك الأصوات العيدة التي يسمعها من خلال الكتب . ولعله أن يصبح كاتباً أو شاعراً . لأنه فتح - دون أن يدري - باب تلك الحجرة المهرمة التي عدلنا عنها قصص ألف ليلة وليلة . ولكنه لا يلبث في ذلك العالم السحري ليعود منه بالندم . بل يظل محتفظاً بالمفتاح في جيبه يردد فيه وبين العالم المعهود . لا يستمرئ لذة الحلم . ولا تطيب نفسه غلابة الواقع . فهو يسها في أمر أشد من الندم : إنه في عذاب دائم

وفاته (مشارف الخمسين) . وسجل ملاحظاته النقدية حول قراءاته الواسعة في النقد والأدب العالميين في عدد من كتب «مادام بي صبح التاريخ» . «أصوات العصر» . «قراءة جديدة في شعر القديم» . «دقيق الكلمة» . «مدينة العشق والحكمة» غير أن لا يد يد المقال أن أكتب دراسة عن عبد صلاح عبد الصبور - وإنه حين بدراسة مستقلة . إننا أريد أن أسير الصبي من عيشه . الذي كان يسكن مع محدولين وسيرانو دي مراكش . في حواره الذي يتشعب مع أصوات العصر من نقد شب إلى أن مات

فقد أشبه صلاح عبد الصبور - كي أنهى العقاد من قبل - «به حكاية» يردد ما يقرأ من كلام الغربيين بل كانت مهمة أبي صبح صلاح أشبه نقد أبي العقاد بأنه «هل معنومات يعرفه في دور معارف الإحيرة» . أما صلاح فكانت مهمته أنه يفرص على شعر عربي حساسية الغربيين - أي أنه يعرف بعض معنومات ولكن حو - أن يعرف . ووج شعر عربي ضده

«إد على الصبي أشواقه المذمومة . وأمداه الصائفة . ومثله إمارة . فسدحلي في حرة أخرى أشد عراة . فقد أصبح هو نفسه - كلاماً - وهو سامل هذا الكلام كما يتأمل صورته في المرأة . وكما حصر به حصر أشبه بالحبول وهو سامل ذلك الخيال من هذا «لن هاتون العبد أو هاتان شفتان أو هذا الأنف الأخرى أو المتطاح» - بصري من شعره أو برة تخرج من الدهشة والإبتكار . ولكنه لا يسم نفسه بالحبول لأن هذا حقيقة لأشك عنها . وهي أن هذا الشيء الذي يسببه قصيدته أو قصة أو مثنوية . أو لا يعرف كيف يسميه . شيء له كيان مستقل عن كيانه . وهذا يصبح نافذاً لنفسه . كما تعبير صوفيته في عرءه . فصيح فارناً نافذاً . ومن البعد - التأمل فيما يقرأ يستقل بسهولة في التأمل في لحبه والأحبة . وربما دانت الفطنة . وربما سمع سامس فيسوء

حدثنا صلاح عبد الصبور عن هاتين المرحلتين من حياته . من حدثنا به من «حياتي في الشعر» - وفي تقديمه للقصائد التي احتاجها لعل محمود صبه ثم في مقالات التي نشرها في مجلة «الدوحة» القطرية سنة

رئيس المعرض من هذا المعال دفاعا ولا جدلا . ولكنه يرمى إلى
تدعيم استقراء متكامل لمادة هذه المدعاوى . وعلى القارئ بعد - أن
يستخرج الحجة بنفسه

- ١ -

لم تكن الصورة التي قدمها في صدر هذا الحديث - صورة العصى
التي كتب على قراءاته السادة - مجرد إضافة شخصية لتحليله المقار .
ولكنها كانت إشارة إلى الامتزاج الذي شعر به الكاتب الأصل - مد
نتج وعبه - بين عالم القراءة وعالم التجربة . ويبدو أن هذا الامتزاج كان
هو بصورة خاصة لدى صلاح عبد الصبور . ولأرجو أن يسمح لي
القارئ بأن أورد هنا نقطة من ذكرياتي الشخصية عنه : في إحدى
أعيان الجمعية الأدبية المصرية جازنا صلاح مهموماً يسترهمه -
كعادته - بالصحكة المرة . وقال إن صديقاً من أهل بلدته جاء إلى
القاهرة منذ أيام ليعرض نفسه على أطبائها . وظهر أنه مريض بمرض
عجيب . وأن أيامه في الدنيا أصبحت معدودة . وعلمنا أن هذا الصديق
كان رجلاً من أصحاب الحرف - لا أذكر الآن حرفه بالضبط - يوى
الادب . وأنه أرشد صلاحاً في قراءاته الأولى . وغلب إلى الآن - وما
أدري إن كان حقيقة أخبرنا بها شاعرنا أم ظنا ظنته - أنه للسؤل عن
معرفة صلاح المبكرة بشعر المتنبي وأبي العلاء - فقد كانت العلاقات
الشخصية غالباً ما تجر عند صلاح علاقات - ولا أقول قراءات - أدبية
هكذا عزفه بلير المذهب باليوت . وعزفه عبد الغفار مكاوي بلير
وعزفه - صديقه كريمة - كما يقول - بيبي وأودن . كما قدّمته
« صديقه كريمة » أخرى إلى عام أروى الأمريكي ولم نذكر

ولو عبر صلاح فار عن نفسه مثل هذا الكلام لحسبه شريفاً في
مدينة الأدب . لا يعرف أين يتجه . حتى يأخذ بيده رجل طيب (أو
امرأة صبية) من أهل المدينة . ولعل صلاحاً - في صدقه ووداعته - لم
يكن ليحسني أن يرى بهذه البهجة قدر حسبه من بهجة أخرى هي في رأيه
قاصصة ظهر ومبنة وجود . بهجة التكذب . أما الحقيقة فهي أنه كان
طبعة حريف على ألا يعرفه شيء . محباً صديق الحب للحياة . يعرض
نفسه بشجاعة لكن مؤثراً . دائم الحوار مع الأشخاص والأشياء .
ومن ثم فهو يشخص الأشياء كما يشيخ الأشخاص بطريقة تلقائية - على
ما يبدو - ثابتة في أصل تكوينه . إن كل شخص عرفه صلاح في
حياته . مفكراً أو إنساناً . أصبح « شيئاً » له قيمة معينة في هذه الحياة .
يتنحى عنها أو يطوي عهداً . وكذلك كان لكل موجود من موجودات
طبعة . أو مخلوق من مخلوقات الإنسان . وجود شخصي أعطى أمثلة
قيمة . قصيدة « الشمس والمرأة » في ديوانه « تأملات في زمن جريح » .
قصيدة « أغنية للقاهرة » في « أحلام المقارن القديم » . وصفه النثرى
بمدن الأمريكية - مع أنه أقرب إلى الريتاج الصحفي - في حياته
« سباحة ثقافية في أمريكا » (دوني الكلمة)

وقد يطلق صلاح في معصب « سياحته الثقافية » معمداً على
نفسه . كالسائح العرب الذي سير وحده مستكشفاً في مدينة يعلم أنها
سكنت منه ملايين امرات أو ملايين . ولم يقتصر في هذه السياحات

التي صاه على الأدب والفكر . بل صمم فيها نص التشكيك أيضاً وأصب
النص أنه اعتمد فيه على ديارته لتتحجب العلية . على الرغم من
علاقته الوثيقة بكثير من النماذج

إن الحراجيم عالم بين شخصين . ووجود ثالث هو مرمر في
النص والفكر كما هو في الحياة . لذلك كان صلاح يؤثر أن يبق كاسه أو
شاعره على أفراد . يقول في تدليل مسرحيته « مسافر ليل »

« منذ خمس سنوات التقيت بالمسرحي العظيم (يوجي
أوتسكو) في مسرحية الكراسي . حيث كان يعرفها مسرح
الحب القاهري . وما كاد العرض ينتهي حتى كنت قد نويت أن
أدخل عالم هذا الكاتب العظيم . وسعيت إليه من خلال معظم
أعماله . وكنت في مذكري الشخصية هائل أن اكتشاف عظمة
أوتسكو كان من أجل الاكتشافات التي عرفها في حياتي .
وأصغته إلى ذخائري كما أصغت شكسبير وأبا العلاء المعري
وتشكرف من قبل . ولست أعني بالاكتشاف أني كشفت سرا .
ولكني أعني أني فهمت هؤلاء السادة العظام فهمي الخاص .
واستطعت أن أقرب منهم بحيث بدا لي منهم جانب عرفته بنظمي
وآثري دون أن أستدعي تحديث النقاد والمفسرين . لقد حدثني
حديثاً مباشراً وودوداً من خلال إبداعهم العظيم »

ولأن قراءاته كانت علاقات شخصية يعقدها عبر الأرواح
والمسافات . فقد كانت بالصورة علاقات متخيرة . ولم يكن يسبغ
في اختياراته إلا بذلك الصوت العميق في دماغه . ربما كان ذلك
صوت كاملاً في حس الصبي ابن العشرة . الذي طرد هرب إلى ركن
من الدار الرأفة ليكني مع أبطال المتلوطي . وربما كانت في أعماق
ذلك الصوت الفصل راسب كثيرة من القرون الخالية . بعضها يصله
بتجارب قومه . وبعضها يصله بتجارب الإنسانية كلها . وبكى ذلك
الصوت الطفل . الممل . كان فرصة لأن يتحول ويتبدل كثير عند
اختلطت عليه شتى المؤثرات . وكان من الممكن أن تنف أوتارها إن لم
تعهده القراءة المستمرة بالفصل والتهديب . بعبارة أخرى : إن
« التشكيل » الذي عوى به شاعرنا . ولكنه تحدث عنه كما لو كان شيئاً
يتعلق بالصفة الشعرية وحدها . لابد أن يتناول صميم الفكر أيضاً
ومن لا ينسج بهذا الحكم . ولكننا هنا ابتداء . لأنه يمثل خطه النور
الطبيعي لدى كل قارئ ذكي . وبينما يستقرئ المؤثرات الفكرية المتضعة
التي تعرض لها صلاح عبد الصبور . منحجب في ضوء هذا العرض . فإن
وجدناها لديه مشكلة متاسة الأجزاء . في معرض شبه بأصوحا . فهو
ناظر لاحظ له من أصالة . أما إن وجدناها تتداخل مع تجاربه الفكرية
والعاطفية والعملية في سجع واحد . بحيث يصعب ما يصعب هذه الحياة
من اضطراب ونشبت . بل اختلاط أو تداخل أحداً . فهو شاعر
مفكر . وهو في ذلك شاعر أصيل

- ٢ -

« بكه الصبي أربع خرج من بيضة المتلوطي حتى دفع في أسر

ولست أنا الحكيم وهين مجسه بلا لرب
لأنى لو فعلت محبى لقضيت من صغبر
ولست أنا الأمير يعثر فى قصر محض الليل
ياغيبه عنيه

ومعلقة من الذهب الصريح تطل من فيه
بل إنه فى إحدى قصائده هذه الغدرة حتى صورة «الصلح» عند
لصورة الشاعر التى - صورة انحص لأليف مقروء

وسجلت فى الركن الثانى قطبى ألبقى
مقرورين
تحس ما أفتت أيام الدل على وجهى المكشود
وعلى حديثك من الألم الممدود
وصورة القمر الودود

«ماذا يب العريان إلى العريان
إلا الكلمة

والجلسة فى الركن الثانى .. قرمين ودودين
صغرا صغرا .. حتى دقا
فى قلب العاجز ماذا يلقى العاجز إلا الحب المعتل ؟
«ياعمى ياعمى الأرحم»

ويبدو أن صورة «البطل الصمد» قد أصعبته . ولاسيما أنه رأى
لدى كاتب عربى معاصر - «اكتشفه» كما اكتشف غيره . وقد علم فيها
بعد إته كان «سباقا» إلى خلق هذا النموذج الذى شاع فى الرواية
الحديثة . وهو إبراهيم عبد القادر المازنى . ولم يزل هذا «البطل الصمد»
يرتفع شاعرا ويعاديه حتى سرى فى دمه وخامر روحه . وعلى التناقض
الكبير فى تجربته النمسية - تناقص صاغ منه فى الواقع المر - هو أنه ظل
مورخ القلب والروح بين سوريمان وأبطل العلمى

وقد قادته سياحاته الثقافية إلى للمادية الجديدة أولاً . ثم إلى
الوجودية (التي تدعى بالكثير لمعلمه الأول بيشه) . ورست به أخيراً عند
لا أدريه الميث . ولكن العجيب أنه فى أثناء هذه التحولات كلها كان
يقف على المنصوفة . ويحاول أن يتعلم من الموت . وكان الأولون يمشون
إعجابه الروح . والثاني يمثل إجابة العقل . فكلامها يعبر - بصريته -
عن إيمان بالطلق . فى حين كان طريق المادية الحديثة هو طريق السبب
والإنعاس فى التاريخ . وهو ضرب يمكن أن يؤدي بسهولة إلى بوحودية
(وقد أشرت للمادية الحديثة والوجودية بالفعل لدى كثير من معاصرى
عبد الصبور - اقرأ مثلاً «تجربى الشعرية» لعبد الوهاب البياتى) . ولم
تكن فلسفة الميث أو اللامعقول فى حقيقة أمرها إلا إيقالاً فى السبب .
ووصولاً بها إلى حالها الحديثة

إن من عبد الصبور الشئ الذى عرف عنه وصيحت به كتاباته
م يكن بها أو ربه أو نعلنا على إحق . ولكنه كان يعنى أن شئ مشنة
تجبره . وأنه كان يسجع مختلف لأدبى حث عن جوابه . وقد أنه -
يبد قط فى جواب مريح . فقد ضلت أرحله سبيله الوحيد . لم طبعه
هذه الأسئلة عند بعض - لموهلة الأولى - «ما كانت ميتة رغبة حائجة

حلب كان تأثيرها لفكرى فى عصرها وقومها أعظم بكثير من تأثيرها
الغنى . أما أوجها فهو المساقى جيران . الذى لم يكن ترمده على الملاعة
التقليدية إلا حرة من ترمده على معتدات قومهم ويقالندهم الاجتاعية
من - صلاح به قرأه - الأجمة المتكسرة . والأرواح المتردة .

ولعله . حين يلقى مع سلمى كرامة وحييا كما كان يلقى مع أبطال
مضطوى . أصعب بشجاعتها أيضا . ولعل قصة «خليل الكافر» قد
بعثت فى نفسه شيئا من الترد لا الإشتاق محب . وقاده جيران إلى
بيتشه . وهو بعد مراهق فى الخامسة عشرة . هنأ . هكذا تكلم
ورافشت . فى ترجمة فليكس فارس . ولابد أن تأثير هذا الكتاب
العاصف لازمه زمنا طويلا . ولعله لم يرايله قط . وتستطيع أن تعد
قصائده فى ديوبه الأولى . «الناس فى بلادى» و«أقول لكم» إلى
عنها ورافشت طله الكتيب «الناس فى بلادى» . «الملك لك» .
«الحرية والوث» . «وينحدث صلاح فى سيرته الأدبية» «حياتى فى
الشعر» حديثا ملؤه الإعجاب عن بيتشه وكتابه . هكذا تكلم
ورافشت . «وبنق فقرات من مقدمة ترجمة إخبارية حديثة هذا
الكتاب . يدفع صاحبها عن بيتشه مهمة الأوبة الروحية للبارية
والعصرية . ويعقب عليها بجملة حرية أن يتعلم منها الكثيرون حيا .
دب كتابه . «هذا عرض سريع لبعض فقرات المقدمة . التى سمعت
سها كما يسمع الإنسان بتربة صديق على لسان محام ذوب اللسان . قال ما
لم يستطع أن يقله . مروداً بأسانيد القانون» . وسحق أن صلاحاً قلها نقل
أبيه درس أو ناقد . فهو يؤثر أن يتحدث عن الجانب الذى «اكتشفه»
وحبه فى كاتبه أو شاعره . ولكنه كان هنا فى حاجة إلى كلمة دارس
الفلسفة . أما الجانب الذى اكتشفه فى بيتشه فقد ظهر فى تلك المقصائد
حتى ذكرناها . ولعل الأهم أنه تسرب فى نسج شعره . فى تلك
سحرية المرة أنو . ظمت تردد لمعانا خلال دواوبته ومسرحياته .

م يستمع ورافشت أن يعيش سلام مع الإيمان الساذج فى قلب
الغنى الرقيق الذى حاول ذات مرة أن يعلى إلى حافة من الوحد العسوى
عن صريق لإفراط فى العبادة . لقد حمل النديوان لأول قصيدة واحدة
على الأقل . عبرت عن هذا الإيمان الساذج تعبيراً حيوياً بعد إلى الأدعاع
أعنى «طاعور» فى «جيتجاني» . هى قصيدة «أهية ولاء» . وقصيدة
أخرى على لا أحصى فهمها حين أقول إنها تعبر عن الانس لعدد ذلك
الإيمان هى «الإله الصغير» على أن الشاعر . ربما تعا لتصبحه
ورافشت - م يستمع أن يتصور نفسه سوريمانا أو فى طريقه لأن يكونه
رما كان «أقول لكم» صدى «ورافشت» بيشه أو «مى» حيران .
وكيف صدى صمد . ولا أحدث ها عن فهم الشعرية . بل عن
من من شقة وحي به عو . إذ تشير إلى العادة التى تردده الأناجيل
«أحق أقول لكم» . وفى لمصيدة . عدا ذلك . محاب من سيره السند
سبيح . ولكن شاعر يقول فى المقطع الأول منها

«وأعم أنكم كرماء
وانكمو مستغفرون فى التقصير» . ما كنت أيا الطب
ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن تفتنى المنى

لم يسلم نلى من صدى الحاضر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت لهدمت
لأفر إليها من صاحب الأيام المضي
إن نجف فجوة إدلال لا إدلال
أو نحن.. فبا فرحى غرد! يا نعمة أيامى عردى
يا فبرورة!
يا أصحابى! يا أحنى!
حيوا مولاي الشعر
سلمت ن- من عفى أيامى - الكلمات
(أغنية حضراء)

ولما جعل حوان سيرته الأدبية «حياتي في الشعر» (أحب أن أفهم هذا العنوان على كل الوجوه التي تحتلها العبرة لعويا وحرية) .
وجعل الفصل الأول منه مقارنة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية على أن «إيمانه الشعري» - إن صح هذا التعبير - كان يصطدم بواقع كالح . ويعرض كل يوم لامتحان جديد . ومن هنا أحدثت صورة «البطل الضده» (العارض المهزم - المعنى المأجور - المحتال) نمو إلى جانب صورة البطل (الشاعر النقي) . التي لم تزل تتصاعد . وبدأ حوان أن يصف هذه العناصر بأنها «ثوابت» في سيرة عبد الصبور الأدبية فإن رحلاته المستمرة ، من الماركسية إلى الوجودية إلى العيشية ، كانت هي «التعبيرات» التي دلت على حاجة هذه «الثوابت» إلى دعومات من الخارج . وسرى - في الأقسام التالية من المقال - أن عبد الصبور كان يستعين بكل دهامة من هذه الدعومات ليتجاوز أزمة فكرية معينة ، فإذا عادت الأزمة إلى الظهور في شكل جديد بحث عن دعامة أخرى . هذا تشبه نومه للعناصر الثابتة والمتغيرة في تكوينه الفكري ، وربما ساقته إليه كلمة «الثوابت» ، فلكي نلبي المعاني غير المقصودة في هذا التشبيه سوف تشيها آخر محتملا : إن هذه العناصر الثابتة كانت أشبه بالعمدة التي يحملها المسافر لحظة طويلة ، وما نسميه «التعبيرات» كان كالزاد الذي يتروء به في كل مرحلة

- ٣ -

كانت المرحلة الأولى هي المرحلة الماركسية . وقد بدأها عبد الصبور قريبا من تحركه (١٩٥٦) . ودامت إلى وقت ظهور ديوانه الأول (الناس في بلادى ١٩٥٧) ، وأحدثت في الفتور بين هذا الديوان وديوانه الثاني (أقول لكم ١٩٦١) . ولم يبق منها بعد ذلك إلا مثل ما يبقى من ذكريات علاقة غائرة . ويبدو أن اتصال عبد الصبور بالماركسية كان عن طريق بعض «المثقفين اليساريين» وأكثرهم ، في ذلك العهد ، لم يكونوا على حظ كبير من «الثقة» ، بل كانت «الثقافة» في قاموسهم شبه «مأزلة» تذكر قول واحد من دعائهم عن أحد الناس ، وقد أراد أن يذمه «إنه مثقف بكل عيوب المثقفين» وقد ردد عبد الصبور هذه الكلمة في قصيدته «السلام»

تدور كلها حول أرقام لينة مبريقا الأمدية الله والكود والإنسان . وهذا وهم ينطق بكثير من الآثار الأدبية . والفكرية . وواقع الحال أن الإنسان - ولو كان شاعرا أو فيلسوفا - لا يترك أبدا هادئ البال يفكر في سر وجوده على هذا الكوكب . ولكن الأسئلة التي تلتقي في كيانه تتع دائما من ملامسته للواقع . والشاعر بالذات لمحق الناس أن يكون إحساسه بهذا الواقع عميقا ودقيقا وحادا . وأوعى من ذلك في الوهم القول بأن مشاعر حزن والملل والسأم مستوردة من العرب المهترئين إلى (البؤس بالذات) ، وكأن شرقنا العربي قد حلا من أسباب الحزن ! وليس هذا محال القول المفصل - ولا أوانه - في الدلالات الحية . الترمائية والنيابية . لشعر صلاح عبد الصبور . وإذا كان صوت شاعرنا في التعبير عن هذا الحزن قد أشبه صوت إليوت ، فإن حزن عبد الصبور يراى سرن مثقف مصري في النصف الثاني من القرن العشرين . وأظن أن قراءه من الإحليل لن يخطئوا خبرته الخاصة . نعم إن عبد الصبور اختار أن يعبر عن اصطلاح الشعرى القديم (بعبارة الذهب) ليستمد من تراث ثقافي أوسع ، أو جهد في توسيع إطاره الشعرى (بعبارة مصطفى سوبه) حيث دحنت في معانيه معان طرقتها الشعراء المبريون . وليس من الصبر على باحث مدقق مولع بتحقيق الجزئيات أن ينسى عددا قليلا أو كثيرا من هذه المواضع . على طريقة نقادنا المندحاة في إحصاء السرقات الشعرية . ولكن هذا البحث لا يمكن أن يفتقد الحكم على قيمة لشعر نفسه . فهذا الحكم يتطلب أدوات أخرى وهي أن أشير في هذا المقام إلى البحث المتقن الذي نشره المندب للناس (فصول ١٩٨١) عن «أثر» . س . إليوت في الأدب العربي الحديث . فقد حرص كاتبه ماهر شفيق فريد على أن يبينه ، في ثنايا إحصائه بمواضع عبد صلاح عبد الصبور وعبره ، إلى أن النقاط تترك المعاني - أو اختصارها - من هنا وهناك يفسد الشعر . وأن الأثر المعتبر في النقد هو مائس الحساسية الشعرية . على نحو ما يجده عبد صلاح عبد الصبور

وإذا كان الزمن هو الحكم الأخير في جدوى مثل هذا التعبير (كما أشار بكاتب في حتام مناه) فإن النقد يستطيع - على الأقل - أن يشير إلى موقعه في معاصرة الشاعر كلها . والمقال احاصر بلنزه - فاصدا - جانب وحدا من هذه المعاصرة . وهو الجانب الثاني . مكتوبا بالإشارة إلى عمق ارتباطه بالمشكلات الحية التي عاش صلاح عبد الصبور ومات وهو في صراع معها . ومن ثم يمكن أن يعد مدخلا مناسباً لدراسة أدبية . ومن أكثر من ذلك . وإذا كانت «وحاية المصوفين للسلمين وعقلانية إليوت الضية» (ومن خلافا كل الكلاسيكية الحديدية) مصفا إليها الشيء الكثير من تعام بيتشه (ولاسيا عقيدة السوبرمان وعقيدته جدد الخلق) قد احتدبت ساعري صباه ومهاج شابه . ولأزمته إلى آخر عمره . دون أن يندم . محرجا من لأرق الذي يعيشه للنصف العربي في هذا عصر . فقد صفت - على الأقل - في أيها جعب «الشعر هو قلعه وحلاصه

أنا مصوب وأحب صلي
وحملت عن الناس الاحرار
في حب إلي مكنوب

وهناك في ظل الجدار يظل إنسان يموت
ويظل يعد ، والحياة نجف في عييه ، إنسان يموت
والكتب والأفكار مازالت تسد جبالها وجه الطريق
وجه الطريق إلى السلام .

«ورفاق طيول
وعنا لا يملك الواحد منهم حشو فم
ومحرون على الدنيا حشوا كالنسم
ووديعين كأفراخ حمامة
وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد
عبء أن يولد في العتمة مصباح وحيد»

وعنا كان من المناسب تشجيع هذا الشاعر الذي يتحدث عن «و»
مروياتين (عنا لا يملك الواحد منهم حشو فم) يبشرون بعالم جديد
(يولد في العتمة) . ولكن لاشك أن النزعة البورجوازية رومنتيكية
المرسبة في أعماقه هي التي جعلته يصور هؤلاء الرفاق «حشوا كالنسم» .
وهو وديعين كأفراخ حمامة . بدلا من تصويرهم نصلا إيديين ومن
الحقائق المكررة به ضمن هذه القصيدة يبين بقول بطل العيب إنه
أخذها «بعضها تقريبا» من إليوت (يشير إلى هذين السطرين في «أعنية
حب الفرد - ج. بروفوك»

إني لست الأمير هملت . ولا يناسبني أن أكونه
إني ميل في حاشيته - واحد يرفع
ليكر الموكب ..

والحقيقة أن عبد الصبور تصرف فيها تصرفاً غير قليل (مستثراً
من ذلك راث إليوت الشعري ولكن كان يجب تشبيه بقه إلى أن قصيدة
يوت نفسها لا تستلزم على سبيل التصحيح من على سبيل المساقفة
معروف أن قصيدة إليوت تصور بحذاء متحجراً - ينتمي إلى صفة
أرسطراطية . هل حين أن قصيدة عبد الصبور تصور حب شاب فقير
يتحرق شوقاً إلى العدالة ، ويضحي من أجلها بكل شيء حتى يور عييه
لقد حاول الشاعر الشاب الغيب القلب في هذه القصيدة وغيرها (ولا
يسع المقام هنا للإكثار من الأمثلة) أن يرحم بقوله النقدية مبهمة
«إليوت فنان عظيم ولكنه مفكر رخيص» في عسل «الشاعر قوله بعبارة
المتقدمة وملاحظا بمصمون تقديمي لم يكن هناك» هو «كبر مصعبه من
هذا ولا أدري أي الأمانة التي عرفت عنه ما جعله يأتي بهذا سطر
«واصبح بالنسبة لأي إنسان فرا إليوت ولو مريحاً» حتى يدل على مبالغ
في أم حاسنة الذب - حتى ولو كانت غير رجيح . فقد أثبت في هذه
الديوان بسبب أنه قد أصيب قادر على أن يفتح من أعوا حربه وتفرقه
وحدهم . وحبه قصيدته «طفل» و «ولاء» هدته إلى أن يقل سطري
إليوت إلى صياح مصداق لباني الأصلي يكسب القصيدة الجديدة صانع
التقيصة ومذاقها اللادع ؟ قد يكون هذا أو ذاك ما فرض به روح
في انحناس خاطئ . طمعا في أن يوصف بالتشاه (كم رغب بعض
النقاد) فاسهام لا مسوغ له

ومره أخرى ألاحظ أنه لا يلمز الديب ولا لويس عوض تشبهاً إلى
مغزى هذه المحاولة . وأعرض أن ذلك راجع إلى أنها أغمضا عيها عن
الناقض الذي وقع فيه الشاعر حين أراد أن يحشر دأبته في القالب
الأيديولوجي . ولعله من الظلم أن أحاسنها على هذا الإهمال وأنا أنظر إلى
الديوان من وراء ربع قرن تقريبا . في حين أنها كانا يكتمان عنه وقت

ولاشك أن كلمة «السلام» التي رددتها عبد الصبور في هذه
القصيدة وغيرها من قصائد الديوان . قد صممت لديوانه الأول استقالاتا
حسناً لدى منقح اليسر . الذين كانوا - في ذلك الوقت - قادرين على
أن يحرصوا على حواء الحركة الثقافية معايير جديدة تنبؤت على صجل .
تربط الأدب بانصراف نظري والكفاح السياسي . وتدوب غراماً في
لحقات الشعبية . وتبني جو حوريه ولاسيما الصغيرة . التي كانوا
حبيبا من نسائها . عدا أفراداً ينتمون إلى الطبقات الغنية التي أخذت
تشر بترعرج مركزها منذ أواخر الأربعينات . ولعلنا لا نبعد عن الصواب
إذا قلنا إن عرباً كبيراً منهم كان يمثل ظاهرة سيكولوجية اجتماعية -
صاهرة الفرد على سلطة الأب . التي تاحد عند بعضهم صورة أشد
تدلاً . تذكرنا بهروب الأطفال من بيوت آبائهم - أكثر من كونها
صاهرة سياسية . وإن كان من المصلم به أنهم شعروا - أكثر من سائر
لصيدات - بوطأة الصروف الاقتصادية في أثناء الحرب العالمية الثانية .
ونكس الديوان استنصاعاً بهذا أن يظهر بإعجاب متعجب حقين قلنا يفتح
عنده شيء . وهو بطل الدبيب الذي كتب مقدمة للديوان عامرة
بالأفكار . وكان هو صاحب الأشعار السحرية المعاصرة التي سبها عبد
الصبور (سهر ماضع) في محمود أمين العالم . كما كان أول من عرف
عبد الصبور بشعر إليوت . لا اسمه صاحب (بعد كان اسم إليوت على
رأس الأسماء التي تنطق في أروقة كلية الآداب - حتى قسم اللغة العربية -
كما تصفق الروي . وينتظر منها أن تطلق شياطين الشر والنقد . بدون
حاجة إلى أي جهد شعر . وكان شعراً قد أفاد حقاً من قراءاته لإليوت
وعيره من الشعراء الإنجليز . وقد أقر له لويس عوض بإنقاذ من
«لبالاد» أو القصيدة الشعرية . كما أشار بطل الدبيب - في مقدمته - إلى أن
عماد الشاعر للمصطلح الشعري الجديد (يعني به - عالماً - قالب الشعر
حر) قد أتاح له أن يعترف من تراث الشعر الأوربي . ولكن لا يلمز
الدبيب ولا لويس عوض أشارا إلى القالب المرسوء لبيات كثير من
عصائده وهو يشبه التوديع الذي وداه . وإنما أن يكون مصداق
للجورجوريه بحرمة ونفاد متعنه وإنما أن يكون تشبهاً بعد أصل

على أن نحن منقح النساء لم يكن يبدوه طويلاً . لقد كان في
وسمهم أن يجاوروا عن إعجاب الشاعر الشاب بإليوت . ومحاوله أن
يقبس منه بعض أسرار الصفة الشعرية . إذ يسبب كانوا قد أصدروا
حكم على تشعر الإحسرى مصداقاً إليه وهرجوا منه . وهو أنه فنان عظيم
وإن كان مفكر رخيصاً . ما لدى لم يستطيعوا السكوت عليه فهو ميل
ساعراً . رشح إلى حزن عند كتاب النظرة المشائمة الحريئة - في
مصعبهم استبدية المرحبه . علامة لا عصى على ميل الشاعر البورجوازية
التيه . ومع أن شاعراً - كما سمعت الإشادة - كان حرم بعض قصائده
بعمت متدله فزياً - بكر - مصسط - سمات مصانه . هل كان
صبيح - مثلاً - قوله في ختام قصيدته «لحن»

صدوره . وإذا كان الناقدان الألمانيان اللذان قنينا المديوان قد قاتبا ملاحظة الجهد الصادق الذي بذله الشاعر ليصهر إيمانه القوي وإيمانه الاجتماعي في بوتقة واحدة (أو لعلها تجاهله إثارة للسلامة من كل الجواب - ولها العنبر ؟) فن باب أولى ألا يتنبه إليه الماركسيون المتشددون . وهم أصحاب الصوت الجهير في تلك الآونة . وألا يستوقفهم من السبوان إلا مبرة الحزن الغالية عليه . التي كانت - بحسب معاييرهم - شديدة الخطورة حقا . لأنها سحابة فارقة بين الأدب الرجعي والأدب التقدمي .

وأؤكد أوقى بأن الشاعر الشاب استقبل مقدمة صديقه بدر المذنب ومقاب أستاذه لويس عوص شاكراً وسعيداً . دون أن يشعر أنها شاركاه في أهم المدي كان يؤرقه . ولعل ذلك راداً شعورياً بالوحدة وإسلاماً لها . فقد وجد فيها نوعاً من التمسك المدة مرة . لأنها كانت تشعره بالنمير والاستبحاش في آتو معا . وقد عرفته في تلك الآونة . ولم أول اللقاء بعد في الحين بعد الحين . دون أن يطلعي على دجيلة نفسه . إن كان يطلع على دجيلة نفسه أحداً . وكان يشوشاً ودوداً . « ودعنا نصحح حماة » . ولكني كنت أحس أنه يعطي الحياة الخارجية أقل مما يمكن من وقته وبانه . وكان واضحاً لكل من يعرفه أن حياته هي حقا في الشعر وإحاطة أفاق يوماً مرأتى أنه أعطى للماركسية (ما لم يعطه أحداً أو شيئاً فقد . معبوده الشعر . ولعل العلاقة بينه وبين الماركسية قد أحدث في الرخي عندما كان بعد ديوانه الثاني . وربما كان تعجيد العمل ودم الفلسفة الميتة . في نصيدة « موت فلاح » « نكارة من جنديته الماركسية » وربما استوقفتك هذه الأسطر من المقطع الرابع « الكلمات » في نصيدته « أقول لكم » .

« جن جلاها الكلمة »

لم يروا لكم في الشعر أن الحق قرأ

ولكني أقول لكم بأن الحق فعل

أقول لكم بأن العمل والقول جناحان عريان . .

هيا تردد واصبح بين تعجيد القول وتعجيد الفعل . ثم محاولة بلعروج من هذا التناقض بالجمع بينهما على طريقة « ما أسير وسك أمير »

ولكنه لم يعلم المقطعة إلا في سنة ٦٩ . عندما كتب سيرته الأدبية « حياي في الشعر » . ولعل القارئ لا يجد ما ياب أعود مرة أخرى إلى ذكر بياني الشخصية . فقد تكون هذا بعض القيمة . وقد تعرض ما يلحظه القارئ « بعض من » انتقار هذا المقال إلى مراجعة الموريات التي كانت عند في هاديك بسوت . كما هو الشأن في الدراسات الأكاديمية انتصه (و) كست شت في صمعه هذه المراجعة في حالتها بالذات) أذكر من صروف تأليف هذا الكتاب أن الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي كان في مصر آنذاك . وصدر كتابه « تجريب الشعرية » . وانتسب « شاعرين جماعة في مدونه المراجعة مع الثاني . وأبدى صلاح عبد الصبور حاسة شديدة لكتاب وصله العراقي . وكان السب واضحاً . فقد تحدثت د. كسيه بياني كي وجدت عبد الصبور . ولعل الأول كان

أقل تحظا في الالتزام إليها . ولكنه في كتابه ذاك أعلن أن « الفنان الثوري خالق الثورة وصانعها » . والسياسي اعترف لصها وقائدها . . وهما هؤلاء السياسيون الثوريون هزأ غير قليل . وفي تلك الحصة سمعت من صلاح عبد الصبور - للمرة الأولى - الاسم الذي رددته كثيراً بعد ذلك . « قبيلة الشعراء » . وليس أدل على أن صلاح عبد الصبور كان يحب الشعر أكثر من حبه نفسه . من أنه ما تعرض بتحديث عن شعر و ديوان إلا وحا عليه حيوا لا أثر فيه سميرة التي من أحبها قبل . ب معاصره حجاب . وقد أتيج لي أن أشرك معه في مدونه أخرى عن ديوان لادوييس . هذا وكأنه لا يجد كلاماً كافياً للشاء على صحن أدوبيس في استعمال اللغة . مع أنه محالف لمحمي عبد الصبور نفسه إلى حد كبير . ولا أنظر أن ناقداً ولا تلميذاً من تلاميذ العقاد استطاع أن يكون شاعرية هذا الأديب العظيم المتعدد الاهتمامات . والإنسان ذي الميمنة الحسنة المركبة . بأحسن مما فعل صلاح عبد الصبور في مقاله عنه (« وثيق الكلمة ») . وكذلك كانت تقدمته لما اختاره من شعر على محمود طه مثلاً بمثابة للنقد التسميري من كاتب لم يكن أصلاً من عشاق الشاعر المهندس . والذي يعرف ذلك لا يدهش حين يقرأ قول صلاح ل المقدمة المذكورة : « بشق على لعي الشعراء ويكيكي . بل وينقص من أعناق . وعلى قلة ما بكيت فقد بكيت لموت عن طه . ولموت إبراهيم ناجي . ولموت بدر شاكر السياب » .

في لقائنا على كتاب البياتي قد عبد الصبور هذا الكتاب قد حمزه على كتابه تجربته مع الشعر كذلك . وما أشك أن عبد الصبور أراد ألا يترك البياتي وحيداً . الحق أني لا أعلم كتاباً ولا مقالاً تحدث عن موقف الشاعر العربي المعاصر في صراحة ووضوح كما اتفق بكتاب « حياي في الشعر » . هذا فضلاً عن كونه وليقة بأدغة الألفية عن تطور الشاعر نفسه

ما كاد الشاعر يبدأ في تفسير ظاهرة الحزن عنده (أو الدفاع عنها إن شئت) حتى (وجد نفسه - بعد بضعة أسطر - في صدام مع الماركسيين الحرقين - وليس معهم وحدهم

« يصفي نقادي بأني حزين - بل ويديني بعضهم حزني » طالباً إيعادي عن مدينة المستحيل السعيدة . بدعوى أنني أهد أسلامها وأملها بما أبتدعه من بدور الشك في قدرتها على تجاوز واقعها المزهر (في رأيه) إلى مستقبل أزهق

« وقد ينسى هذا الكاتب أن الفنانين والفنانات هم أكثر الكائنات استشارة للخطر . ولكن الفنان حين يشعر الخطر تعدو لئلي بغسها في البحر هرباً من الميمنة العارقة . أما الصبور فإيهم يظنون يفرعون الأجراس . ويصرخون عن القم . حتى يتقنوا السفيه . أو يعرفوها معها » .

ولابد أن هذا الاستمرار من قبل الماركسيين الحرقين (وحتى هذا الوصف أجده كثيراً عليهم . وربما كان الأوفق أن أعود إلى تسميتهم « بالماركسيين » كما فعلت في مقال لي نشر في مجلة « الأدب » سنة ١٩٥٨ . قد سخر الشاعر إلى أن يقرأ في الماركسية معتمداً على نفسه هذه

لمرة وهو يعرض آراء أحد الماركسيين المتحررين - ووجيه جلودى - في كتابه «ماركسيه القرن العشرين» . ويعلق عليها قائلاً : إنها تعبر عن «حدث هام» . وهو نواضع الماركسية الذى ألحقت إليه لكي تحتل مكانها الحق كتفسير اقتصادى لتاريخ الإنسان ، لا نظرية شاملة ، أو كعقيدة لحكية . أو ديانة جديدة .

ومضى هذا قصه فكرة «الابنية الصوفية» . ومن ثم لا يحى لأحد أن يتكلم عن سطوة ماركسية . أو بعد ماركسي حقا إن ماركسيه قد عشت صوة كاشفه على الأعمال الأدبية إذ جعلتنا ندرك بعد دهمى لأصابعى . ولكن عة صوة كاشفه أخرى . نفسية وغيره . والى ورءى ديث . خصوصية واستقلالية . حيث لا يمكن رجوعه إلى عدهد (يديولوجية حسب

ويصبح عبد الصبور - ورءى هذا - حقيقفة مفرقة طالما أرقه دون - تشبه بوضوح . وكما استفتح . منذ الآن - مصدر قلق دى . وعطف مهي . بل - نقل إلى العصر الأسى في معضلة الوجود (إنسى كم يرها - على مشكته علاقه انفس بسلطة . مهي يكن بوعه . فرجال انفس هم اصعب الرجال حولاً واللهم صولة وهم لا يستقيمون حياة ارضهم بالدراخ والسيف . وكثيراً ما يشبه عليهم الأمر حين تصح الصلحة . فيتوهمون انفسهم اتباعاً لرجال السياسة أو رجال الدين أو غيرهم من قبائل المماثلة .

وهذه حقيقة مفرقة . لأن رجل انفس . مادام ضعيفاً . فعل انفس منى بعبء . وجب أن يستند بكاسة «رجل انفس» . فكتبه والشاعر . ومصعبات صنوب تشكيبية يسون ويخرجون في صلي الضامة . ولم يسون كدائهم ويربونها . لا بدوب مصعب . ولم يحشون ثنائيلهم إلا ككبار حكماء . ومن يلتويون وحيداً . لا يعتدل انعمات . والسرقة الكرام . وهكذا فرد يساعه أفراد غير معتد . وحكمه عيبه اندأ باحرد . وتشرد . ولا تثقت إلى قوهم إلى اشعر انفس استراً سرقة المادح . مساق . ودع مشاحرات ابن الرومى المستمرة مع ممدوحيه الأخصاء . وعبر إلى قرب البحرى وهو أحق الشعراء القرب بأن يلحق شاعراً مدحاً

وشربلى العراق حطة غيب . بعد يعى الشام يعة وكس

وعبر عن ذلك في شعره إلا بدويًا يستند برقة من أحلاف عره أو ساد . وبعد . من عيبه انفس في العراق من كل جانب . ولكها مصعبه خصم خصم شاعر هه

ومن عبده عبد الصبور إلى شعر نحرى في تلك الفترة مصعبا . مسكند كعادته . كان يعبر عن إيمانه المترادفاً بقبيلة الشعراء . حتى في كل زمان ومكان . مسيره بدأ عن «قبائل المماثلة» . التي لا تغنى به صعبه ونصعبه ونجيبا إلى مصعبى الحياة . إضافة إلى مصابو اسعر . ود كان شاعر . منذ سجد أن يكون شاعراً . قد حكم على مسه . خصم . خصم . من حد أسوة إلا في الآباء والأولياء وأمثاله . اسعد من فركى ما يرد عليك في شعر صلاح عبد الصبور

من إشارات إلى سيرة السيد المسيح وسيرة محمد صلى الله عليه وسلم . فم يكن الشاعر الطيب الرقيق المتواضع يشبه بالأنبياء . ولكنه كان يتأسى منهم العظيم . وصيرهم على اللاء . واحترامهم لمتاع الدنيا . وانفرادهم عن الناس

وعما أن الشاعر ليس بيا . ولكنه إنسان فيه ضعف لإنسان . مصعبا إليه ضعف العنان . فقد ظل الصراع محرق في نفس شاعره . لقد سرود مصعبه الشعر . واستطاع أن ينادى «هبروته» .

يا حي قول للحجاب
فلتفتح لي الأبواب . أنا المشادى الإنسان
(«أغنية لخصراء»)

ولكن الأبواب لم تفتح . وكان عليه أن يعاود الرحيل .

- 4 -

لا أنظر الوجودية كانت غريبة عنه تماماً منذ كان طالباً في كلية أداب . يقرأ كتب عبد الرحمن بدوى . ويختلف إلى «لهزة الحبيزة» . حيث يعتقد أنور المعداوى محله . وكان أنور المعداوى مولعاً بذكر سارر في مقالاته هذه . وفي تعليقاته التي كانت تنشرها مجلة «الوسيلة» . اتقدبة . ولعل أهم ما كان يعنيه أن يتميز عن أصحاب النزعة الواقعية الاندراكية . الذين كانوا قد بدؤوا بلفنون الأنظار إليهم . ولابد أن عبد الصبور اتصل بالوجودية اتصالاً أعمق حين أخذ يشارك بقدر الديب قراءاته وإلهاماته . وكان بلر قد أثر بنفسه الوجودية الألمانية على الخصوص بنصيب كبير من قراءاته المهمة . ومقدمته لديوان عبد الصبور الأول مزيج من النقد الحديد والقند الوجودى . أخذت من الأول لعاية بالبناء للمعوى ومن الثاني إبراز المعضبات الوجودية التي تكون عه شاعر . ولكن عبد الصبور - كما يبدو من كتاباته - بدأ يهتم بالوجودية اهتماماً أعمق حين وجد أن الماركسية لم تعجز فقط عن أن تقدم لتفسير التامل الذى وعدت به . بل اقترفت ما يشبه الاعتصاب حين أوشكت أن تسخر موهبة الشعرية لخدمتها . ولأنك أن الصبي الذى تعود أن يمتكف ليقرأ المغلوطن وجبران . ثم ترقى إلى قراءة يشبه وحلم بإسائه الأمل . والذى بات قائماً ذات ليلة طامعاً أن يرى الله كما سمع عن بعض الأولياء . قد عاش تجربة «التجاوز» حتى عاها . قبل أن يسمع بالوجودية . ولأنك أيضاً أن حدة الشعور التي انتقلت به من الحزن العامص إلى التأملم حتى طعت حد «الترف» . قد دفعته إلى التساؤل عما يربطه بالعالم ويربط العالم به . ومن ثم لم يجد - حين أخذ يقرأ في الفلسفة الوجودية - أنها غريبة عليه . ويقلد ما كانت المادية الحدية تحلعه من داته وسترعه من توحده كانت الوجودية تعيده إلى داته وتعيد داته إليه وكانت كلمة «الحرية» . التي لا يعرف لها الإنسان المصرى - في القهر العائلى والاجتماعى الذى يعانى منه طول حياته - معنى واضحاً . ولكنه يحلم بها كما يحلم بشئ بعيد عامص ساحر . يريح الثياب أو يهتة الحبل . كانت هذه الكلمة الساحرة تكتب في هذا الإيمان الخديد معنى ومعباً ممكناً حين يعطها مرادة لفهوم «الإنسان» . ولعل شاعراً أحسن هذا

المعنى حين قال في إحدى قصائده الأولى («أحلام»)

«أسمى وزراء الشمس

والشمس في ظهري» .

أما أوضح أعماله نصيراً عن هذا الإيمان الخديدي فهي ديوانه «أحلام الفارس القديم» . ومسرحياته «مأساة الحلاج» و «ليلي والمخون» . وإن كنا نجد عناصر متكاملة - فكرياً وفناً - للتأجيج الوجودي في ديوانه الثاني «أقول لكم» . في إحدى القصائد الرئيسية في هذا الديوان («الظل والصليب») . بصور الشاعر إحساس «السأم» الذي يميز الإنسان المعاصر، وهو تقيص القلق الوجودي، فإنسان هذا العصر حيا

« بلا ظل ، بلا صليب

الظل نص يسرق السعادة

ومن يعيش بظله يمشي إلى الصليب في نهاية الطريق »

مظل الإنسان هو ذاته الأخرى ، هو وجهه بذاته الذي يعجزه إن تجاوز هذه الذات . إطلاقاً نحو وجود أعمق . ولكن هذا الوعي هو أيضاً سر شقاء الإنسان ، لأنه يطوى دائماً على أحبار حمر . على تقوى المجهول . نحو «جبال الملح والقصدير» . والذي يتجلى بـ «مشي إلى الصليب في نهاية الطريق» . أما الشكل الفني الذي تميز به الشاعر عن هذه المعاني فهو شكل «التوزيعات» على لحز أساسي مر على أن وحدة القصيدة لا ترجع إلى هذا الشعر فقط . بل إلى وحدة الصوت أيضاً . وقل وحدة لقدم الموسيقى . فالصوت الذي يسمعه هنا هو صوت إنسان هذا العصر نفسه . صوت المظل الصد . وإذا كان شاعرنا قد استعار هذا الأسلوب من إليوت ، كما استعار منه جيلاً لغوية مناسبة (راجع مقال ماهر شفيق فريد الأنف الذكر) فيسفي أن نلاحظ ظاهراً ليعينا ومهما : وهو أن الإطار في «أغنية حب المسافر الفرج» . برودفونك ، مثلاً هو إطار درامي كامل . في حين أن الإطار في «الظل والصليب» لا يران عالياً . بمعنى أننا نلمح وجه الشاعر من خلال القناع الذي يلبسه . حتى ليحيل إلينا . أحياناً . أنه يحدثنا حديثاً مباشراً . ولاسيما أنه يستخدم أسلوب التقرير - بمهارة وذكاء - نحاب أسلوب التصوير (وهذه حقيقة يهملها نقاده لسبب لم نستطع أن أتنبه) . وهكذا يرى من إليوت الشعري يتعاقب مع الفكر الوجودي (كما رأينا من قبل يتعاقب مع الفكر الماركسي - ولكن بانسجام أكبر هذه المرة) في صوت مصري يتنقش التعاقب المصنوع ، وللقصود منه أن يكون مصصوحاً . وكأنه يقول لك : «أنت تعلم أني أدعي ما لا أصل له . وأنا أعلم أنك تعلم أني أدعي ما لا أصل له ، وكلاهما يعلم أننا مستمران في اللعبة ، لأن الحقيقة لا تستحق أي اهتمام» .

وفي عدد من قصائد الديوان يكشف الشاعر أن ثمة «محبوبين

يصلانه بالآخر : الحب والشعر («أغنية خضراء») . وهناك عمق التصوير الوجودي لمعاديب الحب الذي هو في الواقع صراع بين حريتين . وهو عبد شاعر . يتمثل - أوضح ما يتمثل - في جداع الكلمات («الألفاظ» . «أحبك») . هي تلك الأثناء : عندما كان عبد الصبور ساهر الثلاثين . عرف الحب الحقيقي ؟ أي تجاوز الذات لتلحم بذات

أخرى . فكانت هذه «شعرية حاور» من نوع حديد . وتعل من حبصاء . شعر من يستطيع الحدث عن سيرة حياته في هذه عصره بأفضل من حديدي . ولكني . في تلك الأثناء . كنت أ « في وقت متدبره . واستصيح أن أقرر ما أقرر عن حاربه شخصية شئ من شئ . ويريني شعوره كانت حسيات . هما قدر . أحصل سنوات عبد القصود بالإنجاح . وأفرها - إجمالاً - إلى الهدوء والشفة . وبعبه دق فيها أكثر ما كان مقدراً له من السعادة . وقدّر أن معظم قصائده «أقول لكم» في «السر الحسيات» . فقد سمعت منه مضاعف من «أقول لكم» منها . في ذرة حوالى سنة ٥٨ . وكان وقتها يسكن قرب دار روبر اليوسف التي كان يعمل بها . وكان في عمرة حبه الأول الذي أصبح معظم قصائده هذا الديوان . وفي تلك الأثناء كان يقوم أيضاً بتدوين الأولى في المسرح الشعري . وأذكر جلسة في مقهى مع صديق يدر الذهب . وصلاح يقرأ علينا ما كتبه في حريته الأولى التي تم نشر

طويت أوراقها لاني وجدته قد وقعت في أسر شكسبير . - هكذا قد منها في سيرته الأدبية . ولكنه لم يلبث أن كتب «مأساة الحلاج» التي ظهرت طبعها الأولى في آخر ١٩٦٥ . وعمل رأس السبعيات ظهرت مسرحية «ليلي والمخون» . وديوان «أفلامات في زمن جويج» (١٩٧١) . و «الحلاج» و «المخون» ظهرت مسرحيات قصيرتان . «مسافر ليل» و «الأميرة تنتظر» (١٩٦٩) . وكانت أولاهما إلهاماً لمرحلة جديدة . مرحلة ودع فيها صلاح الطباشير السبي . وبعد قفصه لوجودي حد الخرج . ولكن أعياها «الأميرة تنتظر» كانت محاولة لاستعادة الثقة . وفي الفترة نفسها كتب سيرته الأدبية . التي اعتمدها عليها كثير . في هذا المقال «حياتي في الشعر» (١٩٦٩) . ولذلك نستطيع أن نقول في الطمئنان إن المرحلة الوجودية . التي استطاع صلاح خلالها أن يبي بينه على سطح المبركان . قد امتدت طوال السبعيات .

و ديوان «أحلام الفارس القديم» هو أول دواوين صلاح عبد الصبور التي يتراف كل ديوان منها وحدة بانية بمكب وصفها بأنها جربة كبيرة متصلة . وبمعنى ذلك أن القدرة على «التشكيل» (وقد عقد له عبد الصبور مصلاً كاملاً في سيرته الأدبية) قد تجاوزت القصيدة الطويلة المتعددة النماذج («أقول لكم» . «الظل والصليب») إلى التصميم الذي يجمع بين الانسجام والتكامل المعصوي . بحيث يصبح وصفه بأنه ملحى . كما توصف «الأرض الخراب» . حيث أنها قصيدة محمية . وكعادة عبد الصبور به القارئ . بلطف . إلى هذا التصميم حين يصبر الديوان إلى «كواكبات» . أذكر أن ناقدنا كتب عن تشكيلك بروالي الإنجليزية لسويدي الأصل «جورج كوبراد» أنه يمثل نموذج «رحلة الليل» - العوص إلى ظلام الوجود والنفس ليعود المرء أكثر حكمة وأود أن نستعير هذه المفكرة (النموذج أصيل حق في حيا . مبشر . وليس السندباد وأوديسيوس القديم والحديد إلا بعض أمثله) لأقول عن ديوان «أحلام الفارس القديم» إنه «رحلة في الليل» . إن «ليلي» يشعش مكاناً مهماً في عالم عبد الصبور الشعري . وقد أحسب هذه «الشمسة أعادها الكاملة في «أحلام الفارس القديم» (وربما نص في «شجر الليل») . ولقد كان عبد الصبور ملهماً دائماً في عناوين كتبه . و

قرب قصيدته هذه الصبور على أنها «أحلام» في بل طويل . تظهر لك
«قلب» وأكبره . ولكني أحب أن أنه إلى حصاً واحد في «تفسير»
هبة صبور . وهو ذلك «الكرازة الرائعة» التي ألفتها الشاعر به .
ووضع في غيب . «صحائف من مذكرات مهمة» . وهي صحائف
حديثة جداً . ولكنها كاد يجب أن تنتظر الديوان التالي
«أحلام» في زمن جويج . «فهى من ودي» . وإن تكن متقدمة في
زمن على معظم قصائده . ثم حجب الشاعر هذه الإصاغة النهاية
«رائعة» بدمعه شخصية عطية . وكله هو حبل ومغش النفس أن
يحب بعد . سر هذه الصور .

«صافيه ارك با حبيبي كأنما كرب خارج الزمن
وحبها القلب يا حبيبي أبقت أما
بصرفان

وأني سوف أظل وألفاً بلا مكان
لو لم يعدى حبك الرقيق للطهارة
فتعرف أحب كقصي شجرة

كجمتين جارتين
كموجتين قوامين
مثل جناحي عروس رقيق
عذبة لا طريق
بصفاً معاً طريق
بصفاً معاً طريق .

وبدأ في حارب الشاعر بواقعية في هذه المرة كان يمكن أن
تأخذ هذه شكل معنى أو لم يتوسل بها فكر وجودي قادر على أن
يجعل الذات موضوعاً يتأمل ويحلاً للعمل ولعل الأصح أن نقول إن
دنية الشاعر وجدت الفكر الوجودي مناسباً لتعبير عن نفسها وتكشف
بعضها من حالات هذا التعبير . وليس هذا محال القول المفصل في تحليل
قصائده هذا الديوان . فنحن ملتزمون بموضوع هذا المقال . وهو التيه
إلى سبع الفكرية المعاصرة التي هي مع صلاح عبد الصبور . بالكعبة
نرى عرفها . وأودعها حتى منعت في كبره . ولا به على المظاهر
الخربة حد . مما قد تشمل به دارسو الأدب المقارن . ولا يفيض
كذلك في تحليل المعنى التي حب أن يترك له أساتذة مدنية متكاملة

وبعد متى ملاحظة أوبه عن «ليلي والمحنون» حين نقول إن
عرف حبة التي تب عنها هذه المسرحية . مواقف التصحبه
والسفر وحده ولا اعتصاب والقتل والانتحار . واضحة الانتماء إلى
أدب الوجودي . حيث ذكرنا مسرح صافير أكثر من مسرح إليوت .
الذي قبل «الكثير وكث» الكثير عن تأثر عبد الصبور به . ولعلنا لا نعد
عن لصوب أيضاً حين يعود إلى التأثير الوجودي القوي في هذه المسرحية
هو الذي أعده . إن حد . عن بطاقة البناء التي تعلمها عبد الصبور
من بيوت وشعره لإعريق . ونحن استلهمنا في «مأساة
الحلاج» . وهي أيضاً دراما نصية . ونكر شخصية الحلاج تكاد تنرد
بناقص

إن مسرحية «مأساة الحلاج» قائمه كلها على احتار خاص من
قبل الحلاج . وليس من المستبعد أن يقال إن الحلاج هو الذي احتار
موته . فمن هنا أمام مأساة حقا . ولكنها مأساة متعائلة . لأن عصمة
الحلاج في قبول الموت تسمو على بلادة قصائده وعباء الشعب الذي
صحى بحياته من أجله . ولولا أن سرف في الاستنتاج لقد إن ثمة انتقالاً
من وجودية متعائلة في أوائل السبعينات («أحلام الفارس القديم» .
«مأساة الحلاج» . إلى وجودية متشائمة عند نهايتها («ليلي والمحنون») .
بلغت حد «الكوميديا السوداء» (قارن - إن شئت - هذا الوصف الذي
خلعه عبد الصبور نفسه على «مسافر ليل» بوصفها «مأساة الحلاج»)

وكان معنى ذلك أن المرحلة الوجودية أيضاً عجزت عن الوفاء
حاجة الشاعر . فلم كان ذلك ؟

إن قارئ «حياتي في الشعر» يمكن أن يقول . ولا يتحرز . إن
كانه معكر وجودي ينتمى إلى نوع من الوجودية المتعائلة والمؤمنة . فهو
يقرر في مفتحه أن تأمل الإنسان في ذاته هو أساس كل معرفة . راجعاً
هذا المبدأ إلى قوله أرسطو المشهورة «أعرف نفسي» . ويريد : أن
الإنسان هو الموجود الوحيد الذي يستطيع أن يعي ذاته . وكل فلسفة
وجودية تبدأ بتحرير هاتين القصيتين . ثم يشير إشارة سريعة إلى فكرة
التحاور أو التعالى . وفكرة الإحالة أو العلاقة المتبادلة بين الإنسان
والعالم . ويطبق مبدأي التعالى والإحالة تطبيقاً ذكياً على نصيبه
باعتبارها «وجوداً» . وهكذا يصبح وجود القصيدة «منطقياً» مساوياً
لوجود الإنسان . ومع أن عبد الصبور لا يقرر القضية الأخيرة بهذه
الصورة فإنه لا يمتأ يدور حولها خلال فصول الكتاب . وقد عرنا قوله
في ختام قصيدته «أغنية خضر» : «أنا الشاذي الإنسان» .

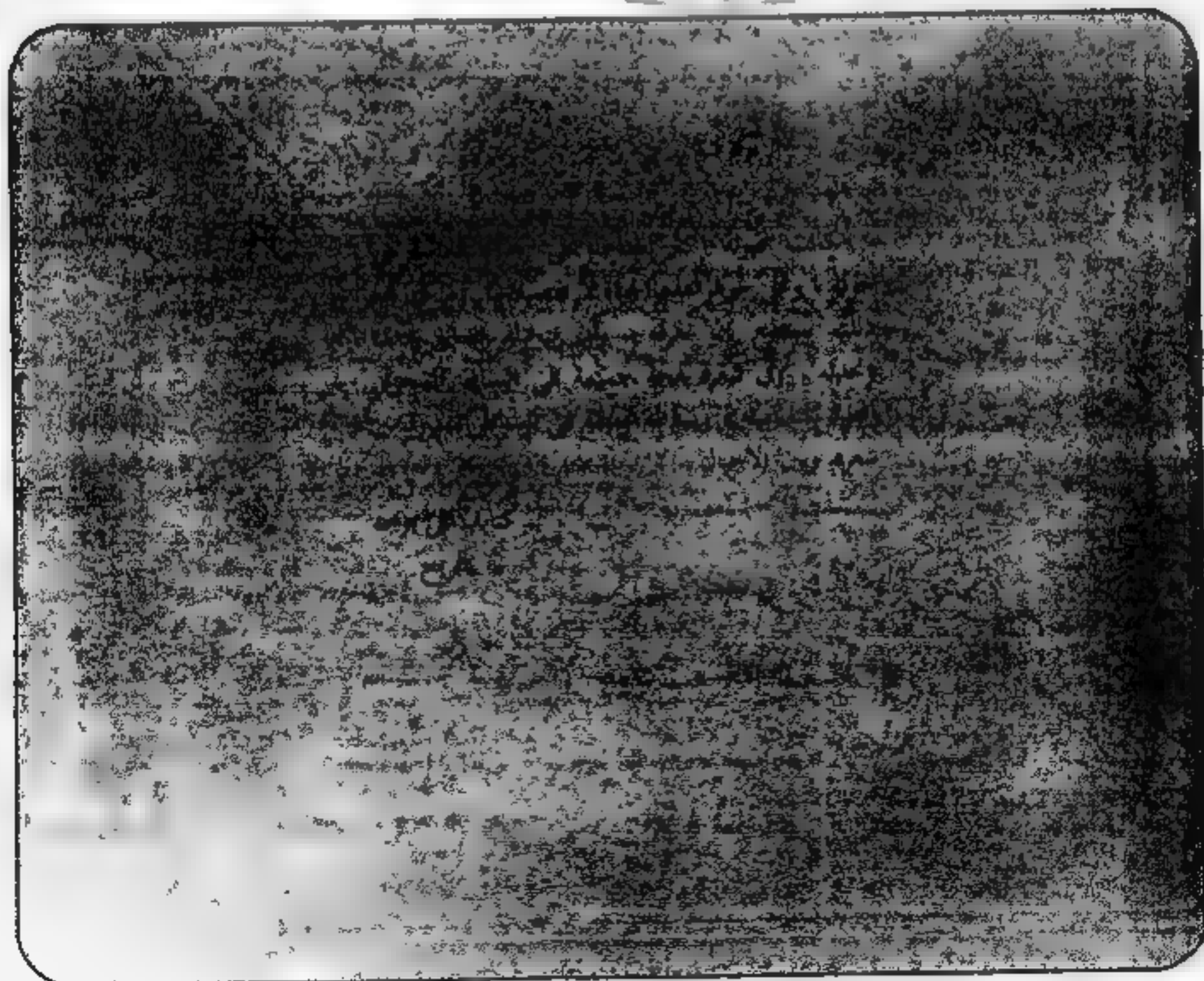
وبعد عبد الصبور «القيم» التي يتألف منها معنى الإنسانية

والقيمة الكبرى عنده هي «الصدق» . لأن معناه أن يعي الإنسان
وجوده في الحياة . وعمل عبء هذا الوجود . ويتكلم بعده هي
«الخربة» - التي جعلها سارتر مرادفة للوجود نفسه . ولكن عبد الصبور
لا يعطى معنى واضحاً . بل يمكن بالإحالة على بعض قصائده . مثل
«هجم النار» و«شقي رهوان» و«ثلاث صور من غرة» باعتبارها
«تمجيلاً لهذه القيمة على المستويات المختلفة» . والتعريب أنه لا يشير في
هذا السياق إلى قصيدة مثل «الظل والصليب» . وهي - كما رأينا -
قصيدة مكسلة فكرياً وقتاً . ولعلنا نلاحظ هنا بداية التحول في «الحل
الوجودي» الذي اطمأن إليه عبد الصبور ردها من الزمن . فالخربة
الوجودية تعني - قبل أية حرية سياسية . وهي التي اقتصر عنها عبد
الصبور في أمثله - اختياراً ومسؤولية . وإعمال هذا المعنى - وما كان عبد
الصبور ليجهله - قد يعنى أن القلق الذي يصاحب الاختيار قد ازداد
بالشاعر حتى بلغت له كل طرق الاختيار مسدودة . فحد . بعد يعرف
«العلاقة» - القيمة - الثالثة - في نظره - تعريباً قنيداً . إذ يقول عنها
إياها قيمة فردية واجتماعية معا . هي «بالسة للفرد» تعنى قدرته على رؤية
الأشياء في مكانها الصحيح . وإصدار الحكم المجيد عنها . وهي في
اجتماع محط قلمه . وصفاً أمه . وكلا التعريفين يهيم مفهوم «العدالة»

١٥٠. اما اسديرو بوحی الیک
 فیکفی . لان انتظاری طاب لان
 انتظاری یطوئ لاسک قد لا
 عی لان السوء مکذب
 هو لان کتاب الطوالع یرسم
 انک فانی اذا اقرب السر
 والافعال . لان الشواهد لم
 تکشف لان الدالی الخفی
 یلد ضعی معهما ولان
 الإشارات حبی عی
 عی الی الإشارات من مرصد
 العیب یکشف عن سرها
 العلیه الثبات تقول
 انتظار عقم
 انتظار عقم

[illegible]

هَذَا يَكْفِي عَلَيْكَ



مكتبة مديبولي

ميدان طلعت حرب

القاهرة/ ت ٧٥٦٤٢١

تفتتاح
لقد عملت في القاهرة
للشاعر الراحل
صديق و الصديق
مزرع

كما تقدم
لجميع
القراء

كتب ومراجع عربية وأجنبية
جرائد وصحف ومجلات ودوريات
فتوامين متنوعة
كتب للأطفال مصورة وملونة
شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية
شرائط فيديو كاسيت تعليمية
وأفلام عربية وأجنبية

مديبولي

صلاة عبد الكريم

كائنات الشجرة الجذرية

- ١ -

حينما ظهرت حركة الشعر الحر الجديد منذ أكثر من ثلاثين عاما عارضها أصحاب الشعر التقليدي وأنصاره ، محتجين بأن نسا حلبة مثبقة كثيرة سقطت من منظوماته ، بحيث أصبح من الصعب إدخالها في دوائر الشعر العربي وما يزخر به من ألحان وأنغام ، فقد سقطت من تلك المنظومات فكرة البيت وفكرة الشطر ، وسقطت القافية المرددة ، ولم تعد لحظ من تقاليد الشعر العربي ورسومه إلا بوحدة التفعيلة ، فهي التي يتألف منها البيت ، أو عبارة أكثر دقة السطر ، إذ تحولت منظوماته إلى سطور متلاحقة ، تطول حتى تصبح تسع تفعيلات ، وتقصر حتى تصبح تفعيلة واحدة ، في غير نظام موسيقي وبدا - بذلك - أن الشعر - في المنظومات الحرة الجديدة - حر من قواعده ، لسبب طبيعي ، هو الحذف قواعده وستة التفعيلة وإسقاطها ، بحيث لم يعد باقيها إلا رسم واحد هو رسم التفعيلة ، وهو - وحده - لا يمكن لإقامة موسيقاه وأركانها التي تداعت ونهاوت وقال أنصار الشعر التقليدي . ليس ذلك كل ما تنأوى من أركان الشعر العربي ، فقد تنأوى أيضا ركن مهم هو ركن الصياغة الشعرية ، وكان قد عمد بعض أصحاب الشعر الحر إلى اعتبار بعض ألفاظهم من لغة الحياة اليومية ، وأصرروا إصرارا على أنه لا بأس من استخدام بعض الألفاظ العامة أحيانا ، مادامت أكثر دلالة على ما يريد الشاعر نقله إلى القاري . وتعالى أصوات ثنأدى بأن ذلك إسفاف بالشعر وهبوط به إلى معان سوقية تافهة ، ليست من الشعر ولغة الوجدانية في كثير ولا قليل . وإياها نقبضة كبرى - كما قالوا - أن ينحط الشعر إلى لغة السوق المتبدلة ، العارية من كل شعور وفن ، وأن يزايل لغة المصنوعة الرصينة إلى لغة العامة التي لا تنسيق فيها ولا روعة .

شوقي ضيف

تغير عنها ولا تستطيع هذا التعبير؟ أو يُراد له أن يستخدم لغة العباسيين ، وهي لغة عالم مختلف عن عالمنا الحاضر بأحداثه ووقائمه ؟ ومع ذلك فالعاشقون أنفسهم طوروا لغة الشعر ، فاعتدوا إلى حرية مولدة جديدة ، تقوم على الألفاظ الوسطى بين لغة البدو الخشنة والحوشية ولغة العامة السوقية المتبدلة ، وبذلك احتفظوا للغة الشعر بالرصانة الموروثة فيه ، وأصاها إليها غير قليل من الصفاء والصناعة والعدوية ، بل إن من العباسيين من قصد قصدا إلى أن تكون ألفاظه - في بعض قصائده على الأقل - قريبة قريبا شديدا من لغة الحياة اليومية ، حتى نعيمها العامة في يتر وينون أي حجاب لفظي يستر عنها معانيها ، أو يحجب شيئا منها أي حفاء ، على نحو ما هو معروف عن أبي العتاهية وقصائده التي كانت تنشئ بها العامة ، ملاحين في دجلة وغير ملاحين

وقد كان رد أنصار الشعر الحر الجديد بأن تعبيرا كاملا شاملا حدث في حياة العرب من جميع جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية - وحرى أن يحدث ما يماثله في الشعر ، حتى نمك من أعلام مصداقه بعتيقه ، ونحمله أكثر مرونة وطواعية للتعبير عن حياتنا وحياتنا مجتمعنا وما يعيش فيه من أحداث وظروف ومواقف وملامح وهو بذلك يسقى أن يذوقنا ، وأن يكون ترجمانا صادقا عن حياتنا ووقائمه . دون ما تعودناه في الشعر العربي من صقل أجوف ، ومن زخرف متكلف ، يتحول إلى ما يشبه حجابا بين القارئ وما يحمل الأبيات من معان أحيانا ، دون أن يجد شيئا في الدلالة على دقة شعور أو رقة حس . ويقولون ، أي لغة يُراد للشاعر الحر أن يستخدمها ؟ هل يستخدم لغة العباسيين التي اتسعت بينها وبين حياتنا الآماد بحيث لم تعد

ويؤكد أنصار الشعر الحر الجديد كلامهم بأن اللغة وسيلة للتعبير . وهي وسيلة ينبغي ألا يصبح الشاعر ملكا لها ، بل ينبغي أن يظل هو الذي يملكها ويسخرها لنفسه ولقته وشعره ، وما يعبر عنه من دقائق شعرية أو وجدانية . فإن انعكس الوضع وأصبحت هي التي تملكه وتصرفه ، جسد الشعر وأصبح يرصف في أعلال من الهاكاكة والتقليد لصيغ الشعر السالفة ، كما حدث في العصور المتأخرة ، إذ أصبح الشعر صريا من الغناء المكرر ، في غير دلالة حقيقية على حس أو شعور ، وإنما بدل على الاحتفاء ومعارضة هذا الشاعر السالف أو لذاك . فإن أصاب الشاعر إلى ذلك محسنا من محسنات الشعر عد ذلك آية نبوغ ، والنبوغ برئ منه ، إنما هو آية تكلف مقيت ، تكلف يعجز صاحبه عن تصوير أي موقف من مواقف مجتمعه وحياته

وحرى بالشعر الصادق أن يثور على ذلك كله ثورة عبيدة ، وهو حق قد ثار على يد البارودي ومدرسته ومخلفيها من أنصار شوقي وحافظ ومن حاكاهم واتبعهم في دروبهم التي سلكوها ، إذ صبوا فيها أمالها لشعر سياسي ورواقي واجتماعي وتاريخي ، مغنّين مواطني الشعب المصري والشعوب العربية حياة حياشيا ملتها ، مصورين آمال الأمة وآلامها ومطامعها في الإصلاح وفي الحياة الحرة الكريمة واستنصاء شوقي بالآداب العربية فنظم قصصا حيوانيا بدعا ، وعزب الشعر الخليل ومسرحة تعرييا باما ، وخطبهم جبل دعا - على هدى الشعر العربي - إلى التجديد في بناء القصيدة بحيث تسرى فيها وحدة عضوية دقيقة ، ودعا أيضا إلى التجديد في موضوعاتها بحيث تكون حديث نفس بآراء الكون وأسرارها ، والحياة الإنسانية وما يجري فيها من آلام وآمال ، على نحو ما هو معروف عن شكري وصاحبه المازني والعقاد . ولم تلبث أن خلفت تلك المدرسة مدرسة تنمّي المواطن الذاتية الشخصية الفردية ، مستفيدة بالمدرسة الرومانسية الغربية

ويقول أنصار الشعر التقليدي إن كل هذه المدارس في شعرنا الحديث قد تمرر المضمون في أنشعارها ولم تجد حاجة إلى تغيير لغة الشعر وموسيقاه ، إذ ظلت تملك بالحزلة والرصانة حبا ، وبالصفاء والعدوية حينا آخر . وحقا ظهرت في تصانيف أنشعارها ودواوينها أنماط من الشعر النثري الذي تتلاقى فيه القوافي متنوعة تارة ومتقابلة تارة أخرى ، كما ظهرت أنماط من الموشحات التي تتنوع فيها القوافي كما تنوع الأوزان ، ولكن هذه جميعا لها منه قديم في الشعر العربي عند الأسلاف وما أحدثوا من موشحات ومنظومات دورية كثيرة ، فهي لا تتصل من أنماط الشعر العربي ولا تشذ على أخطائه ، وأيضا هي لا تتصل عنه ولا تشذ على لحنه وصياغته . أما الشعر الحر الجديد فإنه تتعارض - على الأقل - بعض منظوماته في صياغتها مع الشعر العربي كما تتعارض معه في برعة التطريب والتعقيد به . وكيف ينبغي شخص بشيء منه وسطوره تتوالى وكأنه مقانة يقرؤها القارئ دون توقف ، ودون زحزحة أو تمهل ، ليذكر فيها قرأ فيه ، إذ لا توجد في منظوماته أي نقط ارتكاز تنوع صدها القارئ ويبعد النظر فيها قراء ، فضلا عن أنه لا يستطيع أن يقتصر منه سطرا أو سطرين أو سطورا ليردها ويشدها - يساعده في ذلك بعض ما تحمله من زلات إيماعية . وأي زلات ! لقد فطنت القاعة

بكل صورها المتوعدة ، من متقابلة ومتلافية . فطنت كل ما يحرك في النفس الطرب .

وانتمت هذه المعركة وتطير فيها شر كثير . وكنت أديم التفكير في هذا الشعر الحر الجديد وما يحتدم فيه من رعبات حاضرة في صدور الشباب ، يريدون التغيير الشامل . إنهم لا يذكرون ما حدث من صور حديثة عند أهمعاب المدارس التي ألتما بها ، ولكنهم يريدون السعة في التعبير . وأند يتناول كل ما يتصل بالشعر من مصمون ومن موسيقى ومن لغة . وكنت ألتعاطف مع وجهة نظر هؤلاء الشباب ، لسبب مهم ، هو أنهم يجتهدون ويحاولون التجديد في الشعر إلى أقصى حد . ومع ذلك كنت أراجع أنفسى وأحصى ما في الشعر الحر من نواقص في الموسيقى والصياغة . بأسرع ما كانت تبدد هذه المراجعة ، وأقول إن المسألة تتوقف على شعراء قاهين يتلافون هذه النواقص بحيث يلاحون بين إيقاع شعرهم وإيقاع الشعر الموروث ملامعة تيسر له نظاما متسقا من النسب اللحنية والنغمية . وكنت أقول إن هذا يتطلب شاعرا له من نفاذ البصيرة ، ومن الفطنة الدكية ، ومن الإحساس الرقيق والشعور المرهف ، ما يوضح له أن يحدث هذا الإيقاع المأمول للشعر الحر ، ولابد أن يتحمل في سبيل ذلك من اللعب الشاق والعبء المنص ما يدفعه دعه إلى أن يفتق في ذلك أياما طويلة ولتكن حتى أحواما ، إذ ليست الأروام شيئا بالقياس إلى اكتشاف إيقاع يعنى وطيد لشعر الحر ، إيقاع تميز أخطاه وأنماطه من إيقاع الشعر الموروث وما تفرع عنه قديما من الموشحات والأشعار الدورية .

وبالمثل كنت أفكر في صياغة الشعر الحر وما حدث ها من إسعاف ، على الأقل ، في بعض منظوماته إن لم يكن في كثير منها . وكنت أخلق أهمية كبيرة على هذا الشاعر المذكور آنفا ، وأقول إنه لابد أن يتعدى بالصياغة الشعرية الموروثة ، لكن لا على أن يفتى فيها ، فإن ذلك يعنى الجمود والفتاء ، وإنما على أن ينمى من خلالها نحو يؤكد الاستمرار في شعرنا ، لا أن هناك قلاعا من الصياغات وحسوبا يتفق بها الشاعر ، فإن ذلك يعوق نشاط الشعر بل قد يدفعه دلهما إلى الأجداث والقبور فلا تكتب له حياة أبدا

وكنت أعود مرارا إلى التفكير في مصمون الشعر الحر وأنه ينبغي أن يشع فيه التجديد ، ولكن كيف يصل أصحابه إلى ذلك ؟ وكان في رأي أن الوصول إلى ذلك ميسر لمن يصلون أنفسهم بانزات لأدي العالمى ، حتى تمنح أمامهم آفاق من المكر والشعر لا عهد لهم بها من قبل ، يحوسلون خلالها في دروب الشعر العربي الحديث ، وفي مناهل المكر الفلسفي العالمى ، وهي كلها عوالم جديدة ، عوالم تجذب القارئ إليها ليتوقف طويلا إزاء حسانتها الممتعة . ويدون ريب مستولى على مترع من منازع المكر أو الشعر العربي ، ويعيش فيه طويلا معيشة تمكنه من تحول واسع في تصور التجديد الذي يريده لمصمون شعره الجديد ، تحول يثير فيه ما لا يحصى من الخواطر والأفكار والخواص والمشاعر . فإذ هو ينظم شعرا جديد المصمون بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى . المصمون الذي يعنى الناس عداء شعريا رديها لا بمذكور براءه ، إلا أن معصوا به إجماعا متصلا

بحايه ونحط الأقدام للشاعر العرمة وأحلاماً في شبه ونداعه مل .
 وعلم يوم الثار من التار ويصرح و هرا . ويترجم بالحب ويشدو
 . وسرعان ما يكظمه ، ويتراعى له حرارا طائف الموت . وكل شيء
 يموت . ويناضل الفارس القديم في الديوان الثالث وقلبه حزين ، فكل
 ما حوله يمت فيه البكاء وهو يعود إلى مدينته . يعود شريداً عن
 أبوابها لا مأوى ولا ملجأ ، ويغوص في عيني صاحبه السوداء .
 « عيان كيرداين » ، كما يقول ، عيان عبيقتان موتا ، عريقتان صمت
 وإن الصمت ليحيم من حوله على كل شيء ، حتى على جنادب
 الحقل . ومن حين إلى حين نحس بوز حادت حبيل يبط إليه من أحد
 أركان السماء :

كان بلا زان يسير
 في المهمة للهجور
 وفجأة لاحظت له بشاره بيضاء
 راية من نور
 راحة من نور

وأروع قصائد الديوان قصيدته البديعة التي اختارها عنواناً له : « أحلام
 الفارس القديم » . ونحس في مقاطعها الأولى بفرحة الحب العاشق ،
 فرحة ما بعدها فرحة ، إذ يتمنى لو كان مع صاحبه كنصبي شجرة وهو
 يحيط بجوانبها المحبة حيث في الربيع والحريف والشتاء ، بل لو كان
 موجتين تتراقصان على حافة شاطئ وقد خصصتا من كل الشوائب ، من
 الرمال ومن الحار ، وترهما سحابة ، فترشهما ، ويعودان من البحار إلى
 السماء ثم يعودان من السماء إلى البحار ، في دورة دائمة ، بل لو كانا
 نجمتين نضيان للعشاق المسافرين ، وللمحزنيين السافرين ، حتى إذا انطأ
 ضوءهما استحالا فزئيين لا معنيين بين حصي كثير ، ويراهما ملاك ،
 يلتقطها ويرشها في المفرق الطهور ، بل لو كانا جناحي طائر النورس
 الرقيق الذي لا يبرح المضائق في أعالي البحار ، هلف فوق هامات السم
 مبشرا للملاح بالوصول وسلامته ، موقفاً فيه الحب للأحباب وديار .
 ووسط هذه الأحلام المفرحة يفرق الفارس القديم من حممه ، ويفتح
 عينيه ، فإذا هو قهيد على رصيف عالم يروح - كما يقول - بالتخليط
 والقمامة ، ويشد صاحبه :

قد كنت فيها فات من أيام
 بالفتى محاربا صلياً وفارساً هاماً
 من قبل أن تجبدني الشمس والصقير
 لكي تقل كبريالي الرفيع
 وكنت عند ما أحسن بالرفاء
 للبؤساء الضعفاء
 فودلو أطمعهم من قلبي الوجيع

وهكذا اكتمل الجو وامتد الظلام للوحش حول صلاح : الظلام الذي
 لا يزايله ، إذ يستشر دائماً هموم البؤساء الذين يتحرعون آلام النور
 والتماسة والشقاء ، والذين لا يجدون ما يلعبون به ويسدون رمقهم
 عدالما جوع ومسحاة ، ودالما ظمأ وحراماً ثم تكون كارته الهزيمة في

وما إن روعى بنقله روح الشاعر المدع صلاح عبد الصبور
 لربما حتى أحببت أقرأ دواوينه الستة . وكنت كلما مررت فيها ارددت
 أعجب به . وإيماناً بأنه رائد الشعر الحر الجديد ، الذي وقف عليه
 حياته ، وبذل فيه كل ما استطاع من جهد حصص ، حتى يتم له رسوخه
 واستقراره . ووددت لو أني حكفت على قراءة دواوينه في حياته ، إذ
 ليأخوت - حيث - إلى الكتابة عنه وعن ريادته للشعر الحر الجديد وما
 قدم فيه من منظومات بديعة ، أتاحت له حتى أن يثبت داخل دوائر
 الشعر العربي ويحد له فيه مكاناً رجباً .

وكان أول ما راعى في دواوين صلاح المضمون الجديد الذي
 صاغ به شعره ، وهو مضمون لم يعثر عليه صنفه ، وإنما تعب أشد
 التعب وأصعب حتى ظهر به من خلال قراءاته في الشعر العربي وخاصة
 لأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء (وقد كان أكثر تعلقاً بأخراهم ، لخص
 نمكيه في الإنسان وهمومه في الحياة) ، وأيضاً من خلال قراءاته في
 الشعر العربي وخاصة لأبيوت ، وفي الفلسفة الغربية وعلم النفس
 وصحاب نظرياته ، وكذلك من خلال قراءاته للكتب السماوية
 وللشعر والمصنوعة من أمثال الخلاج وابن عربي . لقد وجد إذن للشعر
 الحر الجديد الشاعر واسع الثقافة ، المطلع على الترانيم والآلهة والفكر
 العالمي وكل ما يتصل به من نظم سياسية واجتماعية . وكل ذلك يسببه
 ويستحيل شذى حيقاً في مضمون شعره .

وهو مضمون مضطرب له - منذ ديوان الشاعر الأول ، الناس في
 بلادي ، - أمل قوي في أن يتم الإنسان بالحرية والعدالة . ويظل هذا
 الأمل مضطرباً في دواوين صلاح التالية . ويسرى في ديوانه الأول قلق
 وحيرة لا صماد لها ، فالظلام يتراعى حوله على كل شيء ، فكل ما في
 الوجود والحياة حادث شديد السواد ، وكأن الدنيا غلت من الأبياد
 والمسرات ، إذ لم يبق بها سوى الألم واللوعة ورحلة الصباح في بحر الحساد
 أو بحر العلم ، واليوم يصبح ، والمساء يخفق الأنفاس ، وتقطعت نوره من
 حول النظر ، وكلاب تتعوى ، ورحود ، والعام عام جوع ، ويشد
 الشاعر :

يا صاحبي ا إلى حزين
 طلع الصباح لما ابتسمت ولم يزر وجهي الصباح
 ومخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
 وغمست في ماء القنطرة خبز أبيامي الكفاف .
 حزن تحدد في المدينة
 كالأفهاد بلا فحيح

حزن طويل صرير لا نهاية له ، من الحميم إلى الحميم ، حزن مقيم
 لا يبرح ولا يريم ، يعترش الطريق ، فأين للفرد ؟ وسمى صلاح أن لا
 يفارقه الظلام ، عرماح النور تشقيه ولا منفذ ولا مفيت . ويصيح ديوانه
 الثاني « أقول لكم » معطوبة عن « الشيء الحزين » المكون في
 النفس وهي السموم ، ويموت علاج والنزاع مله بده ، والفأس

بوية سنة ١٩٦٧ ، ويُضدّر بعدها ديوانه « تملّلات في زمن جريح » وهو يشقّ فيه أنيا لا ينقطع فيه في قزائه ، ولا يُطفىّ لظاه أي شيء . حتى الصلاة والانتقال إلى الله لا يطفئانه ولا يجمدانه . فهو مصر الأوار ، يرمى دائما بشره لادع ويشعر صلاح كأنه ابن سيل شرير جائع مهان ، ولا يعود يذكر شيئا من الماضي العبد . حتى وطئه عاب عنه اسمه كما يقول ، بل حتى اسمه عاب عنه ، بل نسيه بعد أن كان عمورا هو واسم الوطن في ذاكرته . إنه يعيش في إعياء لا يمانه إعياء ، يعيش مقهورا مخدولا كاسف البال ، يتحدّ الظلام له سترًا ، ويضرب إلى ربه مستغيثا أن يخلصه من هذا العذاب الذي استحالَت الأعياد فيه مقابر ومآتم ، وتعمره حيرة ، ويضمره قلق لا حدود له ، ويتعذب عذابا لم يتعبه أحد . لقد أصبحت الحياة كلها عذابا في عذاب وآلاما وأهوالا تقلا . وبغض هذا الصوت المملوء ألما وحزنا وحسرة ولوعة نظم ديوانه « شجر الليل » ، مصورا عنة مصر بالكارثة ، وكذب ظها في النصر ، وحياة أمها المفاجئة ، وهو يرتجف فرحا وعلما ، مكسر الخاطر وكل ما حوته يموت ، لا الإنسان محسب ، بل حتى الليل والصباح ، ويشعر كأنه أصبح كأنسا فارغة . يتفطر فيها الزمن الميت ، وتتراهى له مدبته محروحة جرحا عميقا يزدأ لا يرقأ . وبغض كأنه يهوى في قاع نزع عميق معمم مظلم لا قرار له ، ولدور في نفسه أسئلة مختلفة ، وتقض عليه مضجعه كل مساء وكل صباح

ثم يكون مصر أكتوبر سنة ١٩٧٣ ويترك جرحه مصر السلام باحيش الإسرائيل في ميناء هزائم ساحقة ، ويكتلى قلب صلاح جرحا وابتناجا مع شعبه ، ويحيى أول جندي رجع على ميناء علم الوطن المقدس ، مشدا

تعليناك حين أهل فوق الشاشة البيضاء
وجهلك يلمم العلى
ورفعه يداك
لكي يخلق في مدار الشمس
حرّ الوجه مقتحما

ولكن كان هذا الوجه يظهر ثم يختفي
ولم أذبح سوى بسنتك الزهراء والعينين
ولم ألعن لنا الشاشة معنا لك أو بسما
ولكن كيف كان اسم هنالك يحويك
وأنت في لحظتك المعظمي
تحولت إلى معنى كمنى الحب
معنى الخير معى المجد معى النور
معنى القدرة الأسمى

وصلاح يصور ل هذا الشهيد فرحة كل مصري رأى علم وطنه على شاشه ، سبعمليون - يعرف على ميناء ، أو قرأ خبر دمه على تلك العمة من أرضنا الطسة . وودّ كل مصري - حينئذ - لو عائق العلم أو قبته . كما قبّله الخندي الذي رماه يديه شامخا إلى عنان السماء وهو ينسم وعيائه بدمع فرحة الظفر الباهر . وإنه لخندي مصري من جودنا الخجولين لبرود نسيم يهدون بفراع الوطن وحبات وماله يلمتهم الزكية . غير

ملقى بالأغلى سوى عند مصر الحبيبة ، ولذلك لا يصعب ذكر أسمائهم وتسجيلها قاسماؤهم لا سمهم ، بقا يهيمهم وطنهم وعنده الذي يسمى أن حتى دُنيا فوق الدوى السماء . وتوالت أجراء الشهيد وكلما كانت حاملة وحيج الفرحة وكأها عطر للأصغار والآدان . ويتبو صلاح الشهيد بنشيد ثان لتحية أول مقاتل عانى تراب ميناء وقبّله ، بنفس لعطر وشمس الفرحة

ويعود إلى صلاح صوته الشارد ، ويوقع على أوتار قيثارته طائفه جديدة من قصائده يودعها ديوانه الأخير « الإبحار في الذاكرة » ، ويحمل تحية الخندين السالفين صاحبه ، وتعلو نبرة صوته ، فلم يعد الصوت الخافت المبحوح الذي ظلنا رذده أيام الحفاف والحدب والصفيع والظلام والألم واللوعة والسأم والملل ، فقد أخذ يستعيد بهجته بالحياة وبأسمائه في غرس الشعر والموسيقى والأحسان والضحك الجدلان والرقص الفرحان . ويعود إليه شععه الشديد بمدينته ، ويتشقى ، وتتسع به النشوة . ويتفأل بين صحو وحو ، وهما مبهوتين في شعره من قديم ، ويحاول الاقتراب من الفيض الروحي الصوفى . وقد جعله ذلك بترح حبه في بعض مظلوماته بنصحة صوفية . ومعروف أن المتصوفة يثرون الحب الإنسان في ويهدمهم الإلهي . ويعكس صلاح الموقف أحياء ، حيث في حبه الإنسان وجدا شبيها بوجود الصوفية ، وقد أتاح ذلك لأشعاره سعة في المعاني وإيجاءاتها بحيث أصبح يكثر فيها الرمز والتأويل

ومر بنا في صدر حديثنا عن مضمون شعره أنه يضطرم فيه أمل قوى في أن تسود الحرية والعدالة الحياة الإنسانية ، فلا بد من الحرية حتى تصان كرامة الإنسان ، وحتى لا تُهتَر شخصيته ، ولا بد من العدالة حتى لا يستغل الأقرباء على الضعفاء . ولا ينبغي في شعر صلاح إيمانه بقدسية الدين . ومن يحى إلى حين يتجه إلى ربه ناعشا متوسلا صارحا ، ويشعر أنه جد الضمائية والأمن دائما في رحابه . ومعنى ذلك أننا لا نجد في دواوينه ملحدا إلحادا يعصف بإيمانه ، إنه شاعر مخلص لوطه يؤمن بمقدساته ، ويحرص حرصا شديدا على الحرية ، وبضا عن العدالة ، بل إنه في شغل بها دائما حتى لا يرى بائسا محروما

ولعل أكون - بكل ما قدمت - أوصحت بعض الإيضاح مضمون الشعر الحر الجديد عند صلاح ، وأنه استطاع حقا أن يستحدث لهذا الشعر مضمونا محالها كل الخلاف لمضامين الشعر المسالمة ، مضمون يشغل بالإنسان ومهمته ومطامحه من خلال موقف شئ في الحياة ، وقد دخلت هذا المضمون وحاضته عناصر كثيرة من التراث الأدبي والفكري العالى ، عربيا وعبر عرى .

وكل ما قلته عن مضمون الشعر الحر الجديد عند صلاح إنما بصور ظاهرا منه ولا يصور بدقة باطنه ومحتواه وما يحمل من رموز مشعة ، ومن وميض وبريق وتألؤ . ومما أوضح صلاح بعض جوانبه وسط عليها من الأصواء ما يكتشفها : تغلغل كثرة من منظوماته مضادة نصف إضاءة وقد تريد الإضاءة وقد تغص . وكل ذلك يفسح في شعره للنسعة في إيجاءات معانيه عن طريق ما تعرض فيه من صور وحيالات فريدة مبتكرة . وليس ذلك فحسب ، فإن كثيرا مما نولشك وشالغ الحس وروابط العقل أن تن فيه وهنا شديدا

يتكون من تعيلتين ، كما في بعض السطور الأخرى من المنظومة . والمهم أن الشاعر أعاد محسنة للموسيقى المرفقة المقافية إلى كل سطر من المنظومة ، على طريقة الشعر الدوري ، حتى يمتنع قارئة برنائها الموسيقية . ونعني مع صلاح إلى قصيدته : « عيد الميلاد » ونقرأ في فاتحتها :

نرح المساء ولم أزل أحيأ بأحلام اليام
أرد الهلو يخلق سأمنا من هول الزحام
ماذا على لو انعطفت لغرفتي حتى أنام
وأغوص في بحر السلام

والقافية الميمية متحدة في هذا الجزء المكون من أربعة سطور ويمكن أن يعد كل سطر من السطور الثلاثة الأولى بيتا من محزوه الكامل ، كما يمكن أن يعد السطر الرابع سطرًا من هذا المحزوه . وإلى هذه الجزء من المنظومة خمسة أجزاء بعدد سطورها وتفاعيلها ولكل جزء قافية موحدة . والمنظومة - بذلك - لا تعالقتانق مع القصيدة التقليدية بقائنها فحسب ، بل تعالقتانق أيضا بسطورها التي يمكن أن تدرج عن سطرين فصيح من محزوه الكامل . وهو تشكيل في إيقاع الشعر الحر عند صلاح يوضح - من بعض الوجوه - التواصل الوثيق بينه وبين إيقاع الشعر التقليدي . ونقرأ في مطلع منظومته التالية : « سولانا » :

ولا تشغل إننا ذاهبان
إلى قرية لم يطأها البشر
لنحيا على بقايا لا الحياة
نفس علينا ولا النبع حد
وصنع كوعا حوالبه تل
من الورد باحنه والسجف
وسافسني أسامي رحسني
وغرسنا المرلا استظفر

والمنظومة من وزن المتقارب ، وهي مشطرة تماما مثل القصيدة التقليدية . وكل ما هناك أن الشاعر على هدى شعر الأسلاف الدوري وحد القافية بين البيتين الأول والرابع ، وكذلك بين البيتين الثاني والثالث . ونعني الصورة نظم الجزء الثاني في المنظومة . أما الجزء الثالث والأخير فأصاف بيتين فيه إلى البيتين الأول والرابع بنفس قافيتها . ويتابع صلاح هذه الصلة الوثيقة بين إيقاع الشعر الموزون وإيقاع الشعر الحر . حسب رؤيته الموسيقية . فيظم قصيدته « الرحلة » من البحر الكامل بقافية ميمية موحدة . ماعدا ليسر الأخيرين فقامتها رائية وستظم القصيدة التالية « الوافد الجديد » على سبق اشعر الدوري الذي تتحد به قافية كل بيتين متتابعين . وفتح قصيدته « الأطلال » على هذه الشاكلة

أطلال .. أطلال
عشى بها النسيلا
في كفه أكام
لكل ذكرى قبر
وبها قبري

وأستغنى أني حين اشتدت المعركة بين أنصار الشعر التقليدي والشعر الحر التجديدي كنت أطيل النظر في نواقص الإيقاع الموسيقي لهذا الجديد ، وأقول في نفسي إنه لابد أن يظهر فيه شعراء نابرون يعايشون إيقاع الشعر الموزون ، ويستقون منه نظاما فنيا جديدا يتلامم معه ويشع النزعة التجديدية عند أصحاب هذا الشعر وناظميه . على نحو ما حدث في الموشحات الأندلسية من المزاجية بين أوران وأوزان ، والمخالفة بين قواف وقواف ، إذ تتألف الموشحة - كما هو معروف - من مراكر متحدة الأوزان والقواف ، نيبا أدوار تختلف قوامها وتنوع من دور إلى دور . ولاحظ الأندلسيون - بحسبهم الدقيق - أن أنماطا سقطت من إيقاع الموشحة ، فتلاوها بتقصير السطور ، حتى تصبح الموشحة الجديدة أحيانا أوفر أنماطا من القصيدة التقليدية ، بما أتاحت من التوسيع ازدهارا في الأندلس . وأن تحاكيه فيه البدن العربية إلى اليوم . إذ وجدت به إيقاعا موسيقيا رائعا باسم . وهو ما جعلني أمل للشعر الحر شاعرا مرفق لحس رفيع الشعور ، يستدرك ما فات هذا الشعر من وحدة البيت ووحدة السطر ودماء القافية المرددة ، مستعينا في ذلك بمخالطة الإيقاع الشعري الموزون مخالطة حصية ، بحيث يصوغ منه للشعر الحر إيقاعا جديدا له سبه النغمية ، وأوضاعه النحوية الجديدة .

ومجرد أن أحدث في قراءة ديوان الأول لصلاح ، الناس في بلادى ، وإداني أجد نفسي أمام الشاعر الذي كنت أنتظره وأنتظرته أن يبين للشعر الحر إيقاعه النغمي الجديد ، فقد تمثل بقوة إيقاع الشعر الموزون ومضى يستعمله في إيجاد الإيقاع المنشود للشعر الحر ، حيث يتواصل الإيقاعان تواصلًا لا يتقطع . ولكي يتضح لنا جهد صلاح في إيجاد هذا الإيقاع الشعري الجديد بذكر ثابته ما قباء في غير هذا الموضع من أن الأسلاف قرعوا منه إيقاعات متنوعة ، وأقصد إيقاع الموشحات المذكورة آنفا ، وإيقاعات الشعر الدوري . وجميعها تتمسك بفكرة السطر والبيت وتتفرع القوافي عنها تنوعا واسعا . وكان قد سبق أصحاب الشعر النعيمي إلى استحداث الشعر المزدوج ، الذي تتحد القافية فيه بين كل سطرين في البيت وتتغير بتغير الأبيات . وكل تلك الألوان الشعرية وإيقاعاتها تمثلها صلاح تمثلا دقيقا ، وأخذ بمصنع تشكيلات الكثرة الغالبة من معوماته لها . وليس معنى ذلك أنه ألغى في منظومة الشعر الحر فكرة السطر ، بل لقد أبهاها ، لأنها من جوهره وصميمه ، وأبقى معها ما يميزها من « سطر أحيانا ، ومن الفصير أحيانا . ونحن لانكاد نحصى معه في الديوان الأول المذكور آنفا حتى نقرأ قصيدته : « هجم التار » . وهو يستعملها على هذا النمط

هجم التار
ورموا هديتنا العريفة بالدمار
رجعت كتابنا مرققة وقد حمى النهار
الراية السوداء والجرحي وقافلة موت
والطيلة الخوفاء والخطر الدليل بلا التفات

وتتولى المنظومة على هذه الشاكلة مقفأة ، وتارة يتكون السطر من فضيلة واحدة . كما في السطر الأول ، وقد يتكون من ثلاث تعيليات كما في السطر الثاني . أو من أربع ، كما في السطور الثلاثة التالية ، وقد

الحذل في ذلك ، ونشر صلاح قصيدته «الحر» وفيها هذه السطور :

ورجعت بعد الظهر في حبي قروش
فشرت شايًا في الطريق
ورنقت على
ولعبت بالرد للورع بين كلى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرين

وكان استخدام صلاح هذه الكلمات مثار حصة عيفة عليه ، وفي رأي أن أصحابها كانوا محقين ، لسبب مهم - ليس في استخدامهما ، ولكن في طريقة هذا الاستخدام ، ذلك أنها استخدمت كما هي في اللغة اليومية ، دون أن يصب عليها أي بريق خيالي ، من شأنه أن ينقلها من استخدامها اليومي العادي إلى استخدام شعري رائع ، ويستطيع أن تصور ذلك بوضوح حين نرجع إلى الأرجال الطريفة التي نطمح شوق ، وكذلك إلى أرجال بيرم البديعة ، فكل تلك الأرجال طمحت في غاية ، ولكنها على لسان شوق وبيرم أصبحت أرفع من واقعها اليومي ، لما بلغ فيها من مادة الشعر الخيالية وروحه ، وهي بذلك لم تعد كلمات يومية مألوقة ، بل أصبحت كلمات شعرية ، لها بصير الشعر وجوبته وإحليته مما يستثير مكونات قلب القارئ ودهنه من الشعر والحواس ، وهو ما ينبغي عن فكر كثيرير ، وكان من حسن حظ الشعر الحر الجديد أن والده حين حمل عليه النقاد حملهم الشعراء لاستخدام الكلمات اليومية في السطور السابقة عدل من هذا الطريق ، وبدت حتى صلاح لغة هذا الشعر من العناية المسقة ، ودفع شعراء إلى الفك مثله بالصحة السهلة البسيطة التي لا يعجزها عن القارئ أي حجاب من غزابة أو غير غزابة ، ومن المؤكد أن حسنًا بالكلمات كان حسنًا مرهفًا ، مما أتاح للصياغة في شعره الحر كثيرًا من الصفاء والنصاعة والسلاسة

وحق الآن لم أتحدث من جانب في الشعر الحر الجديد عند صلاح عبد الصبور لا يقل أهمية عن الجوانب السابقة ، وهو جانب الوحدة العضوية التي عتمها في منظوماته ، بحيث تحدث كل منها بية لغة متماسكة تماسك الأعضاء في المثال ، والألوان والمخطوط في سرحة ، ومن يرجع إلى منظوماته يجدد يورع تجربته في المنظومة على أجزاء لا توجد فيها خنادق ولا محرات شعورية أو فكرية ، بل هي أجزاء متواصلة ، تنمو من خلالها التجربة حتى تتكامل تكامل الأعضاء في الكائن الحي ، وحقق مجد عنده أحيانا منظومات قصيرة ، وكأنها تجارب لم تكن ، رأى أن شتبا بجانب الحشد الكثير من أحوالها التامة الكامنة ، التي توثق دائما الروابط بين أجزائها وحدة عضوية تامة

وكل ما قدمت إنما هو إلمام سريع بما أداه صلاح عبد الصبور في دواوينه للشعر الحر الجديد من زيادة في مضمونه وإيقاعه وصياغته وبسته التامة التكوين ، ومعروف أنه بسط جناح شعره وحلق في أجواء الخليل ناطقا طائفة من المرحيات لقبت إعجاب الجمهور والصداد ، ولا أرتاب في أن الدارسين سيطلون - حقا متجاوزة - ممكن على شعره العنلى والتمثيل ، دارسين محققين مستعدين ،

ود لما تتكرر قافية السطر الخامس في الأجزاء التالية من القصيدة - على عر - ما يعرف في المحطات عبد الأسلاف - إذ تتوالى في أجزائها شطون بعد ثم - شعر خمس نكر ، قافيته في أجزاء الخمس المتعاقبة وما بلث ان تقرأ منظومته «أناشيد غرام» وهو يسهلها بقوله

يا أملا تبسما
يا زهرا لبرعا
يا رشقة على ظنا
يا طائرا صغرنا متربنا
ما حظ حتى حرمنا

ولا يبعثنا هنا فقط اتحاد القافية في هذا الجزء من المنظومة ، وكذلك اتحادها في الأجزاء التالية ، بل يبعثنا أيضا قصر السطور ، وأكبر العن أن الموشحات الأندلسية هي التي ألهمت الشاعر هذا النمط القصير لسطور ، فإن الأندلسيين - كما أسلفنا - تنهوا إلى ما يحدثه قصر السطور في موشحاتهم من وفرة الأنعام ، فحاشاكم صلاح في هذا التقى الموسيقى البديع .

ولا يريد أن يطل بعرض تشكيلات كثيرة من الإيقاع الشعري عند صلاح ، فحسب ما ذكرناه ، وهو كاف لبيان أن إيقاع الشعر الحر الجديد عنده يستقي من أحشاء الإيقاع في الشعر الموروث - وحقا قد جنى للزبد للقافية من بعض منظوماته أو من بعض أجزائها ، ولكنه كثيرا ما يتلاقى ذلك بحس اختياره للفظ والصياغة ، ومن المؤكد أنه وصل وصلا بديعا بين إيقاع منظوماته وإيقاع الشعر التقليدي ، وفي رأينا أنه أصبح حريا أن يوجد عروضي على نافذ البصيرة - مثل الخليل بن أحمد ، واضع عروض الشعر العربي في العصر العباسي ، أو مثل ابن سناء الملك ، واضع عروض الموشحات في العصر الأيوبي - كما يصح بشعر الحر الجديد نسبة اللحنية ، ومقاييسه التقنية - مستعينا بما استحدث فيه صلاح وغيره من منظومات متنوعة ، تلد بجرسها وإيقاعها الأصمخ والآذان .

- ٤ -

وكان قد شاع عن الشعر الحر الجديد أن ناطليه لا يرون بأما في استخدام الكلمات العامة أحيانا في منظوماتهم ، وأنهم لا يعود بصبر عنهم إلا نادرا ، مما أدخل الرثالة والمثالة على كثير من عاديهم ، غير أن ذلك بما يصدق على طائفة منهم لا نجلى فيه ، أما المحلون ، وفي مقدمتهم صلاح عبد الصبور ، فإنهم يسعون به نحو الصياغة الفصيحة الناصعة ، بل كثيرا ما تشر عند صلاح بأنه يحاول أن يختار منظومته الكلمات ذات الرواق والعدوية ، وهو شئ طبعى لمن يرى بأن يندى إيقاع الشعر الحر عنده بالحنان الإيقاع في الشعر الموروث كما رأينا آنفا ، فهو يكادح في الإيقاع الموسيقي ، وهو يكادح في انتخاب ألفاظه وصياغته ، وهو مع كدحه لا يحاول - بأي صورة - تمثيل الصياغة واللغة التقليديتين ، لأن ذلك كان يعنى عنده وعند مدرسته التحلف من العصر ، بل لقد سعوا - جادين - إلى التحرر منها ، وهو ما جعل طائفة منهم لا يجد حرجا في استخدام بعض الكلمات العامة واليومية - وحال

عاشق الحكمة

حكمة عاشق

يا سيدي . إن الرغبة في الحصول على المعرفة هي الشعور الطبيعي لدى البشر . وأما إنسان لم يفسد عقله . سيكون على استعداد لأن يعطي كل ما يملك من أجل الحصول على المعرفة .

دكتور جوسون

إن كل دون جوان ينتهي إلى فاروست . وكل فاروست ينتهي إلى دون جوان .

هيبيل

عزالدين اسماعيل

- ١ -

كلما نما الوعي الحضاري لدى الإنسان كان أميل إلى التأمل في ذاته وفي الآخرين . سواء رأى نفسه من خلال الآخرين أو رأى الآخرين من خلال نفسه . ولكن هذا التأمل ليس مجرد ممارسة لنشاط هو مهياً له بطبيعته . تنتهي غايته مع فعل التأمل . بل هو نشاط توجهه رغبة خفية في التعرف على النموذج أو مجموعة النماذج التي يتطوى كل منها على مجموعة من المقومات . والتي يرى الإنسان بعد ذلك نفسه - كما يرى الآخرين - من خلالها . ويكون النموذج أكثر فاعلية بمقدار رحابته وقدرته على شحاب عدد من المقومات التي تسيطر على مساحة بشرية واسعة . أو مساحة رمزية محددة . أو عليها معا . وعندئذ يصبح من السهل رد المشرق إلى الوحدة . أو رد الكثرة إلى المفرد

النموذج البشري إذن نموذج تجريدي يتشكل من خلال التأمل وهو عدل بمثابة المرآة التي ينظر فيها كل فرد بعد ذلك فيعرف إلى أي مدى هو يتقرب إلى هذا النموذج . وهو أيضاً المرآة التي يعرض على صفحاتها صور الآخرين فيعرف إلى أي مدى يتحقق النموذج فيهم . بل أكثر من هذا أنه ربما عرض على صفحاتها شعباً بأسره ليعرف إلى أي مدى يسيطر هذا النموذج أو غيره جناحه على أفراده . لكن النموذج يعود مرة أخرى ليجاوز كل الحدود المكانية والزمانية . فهذا شرط أساسي من شروطه . وأغنى بهذا أنه قابل للانتقال من المكان والزمان اللذين أفراهما لأول مرة - سواء على مستوى الواقع أو مستوى التأمل - إلى مكان وزمان آخرين . وفي هذه الحالة يخرج النموذج من إطاره الفردي أو المحلي لكي يصبح نموذجاً إنسانياً

١ - ١

هم في حقيقتهم مجرد أفراد حين يرجع إلى سيرهم . ولكن البشرية - حين تأملت ذاتها فيهم - دفعتهم من مستوى الفردية إلى مستوى النموذج فالنموذج الأوديسي - على سبيل المثال - لم يعد هو الملك أوديب .

وقد استطاعت البشرية - في صعيها الدائب والتلقائي لأن نبي نفسها - أن تبلور عدداً من هذه النماذج الإنسانية من خلال شحوص بأعيانهم . طرحتهم الأسطورة حياً ، والواقع حياً . وهؤلاء الشحوص

٢ -

وفي ضوء هذه التصورات يمكننا الآن أن نقف عند نموذجين إنسانيين يمثلان إبحارا كبيرا للتأمل الإنساني والوعي الحضاري على مدى أكثر من أربعة قرون ، وأعني بهما نموذج «فاوست» ونموذج «دون جوان» . وأما إيهما نموذجان بالمعنى الذي قدمناه فبؤكده نأستطيع أن نسميهما في عصر للمودج عقول : النموذج الفاضل ، والنموذج الدوجولي . بل أكثر من هذا أن جرى في الاستعارة أيضا اشتقاق الصيغة الذاتية على المذهبية من كلا النموذجين ، فصرنا نتحدث عن «الفائسية» و«الدوجولية» . وهكذا أصبح اسم العلم ربر اصطلاحيا مهديا إنسانيا

ومن حق القارئ أن يسأل الآن عن سبب اختيارى الوقوف عند هذين النموذجين وهو يتوقع منى - أو هذا في الواقع ما اتت به - أن أتحدث عن صلاح عبد الصبور شاعرا . وأقول : إننى عندما عدت إلى قراءة شعر صلاح - وكثيرا ما قرأته من قبل - أدركت في هذه المرة أن وراء هذا الشعر مرتبط بظاهرة أساسية ، تتمثل في مجاوزته - في الأغلب الأعم - للهموم والإثارات الوقية العابرة ، ودورانه في دوائر من الهموم الوجودية ، على الرغم من ملاسته الحميمة للأشياء وتغلغل حسه فيها . فهو إذ يملأ حبك بالأشياء لا يهدف إلى مجرد خلق المودة بينك وبينها ، بل يتخذ من ذلك وسيلة للإلقاء بك في دوامة همومه التى لا تكف عن الدوران ، لكي تمرص في كل مرة حتى تصطدم قدمك بالقاع فتدرك أن أرض القاع هى دائما نفس الأرض . وفيما أنت تفحص معه في أعماق همومه تتجدد نفسك أحيانا . وجهها لوجه مع نموذج فاوست ، وأحيانا مع نموذج دون جوان . وقد نجد نفسك مع هذين النموذجين في وقت واحد وهما في حالة صراع ، يريد أحدهما أن يبنى الآخر ، وقد تجددهم متصالحين بل متدحين في كيان واحد . وهكذا جعلنى قراءتى الأخيرة لشعر صلاح ، في قصائده ومسرحياته ، فصلا عن بعض كتاباته الشعرية التى يشرح فيها أفكاره ، أو التى توافق مزاجه عما يعرضه من أفكار الآخرين - جعلنى هذه القراءة ، أستخدم نموذج فاوست ونموذج دون جوان ، وأرى فيها مدخلا صالحا إلى عالم الشعر ، يخلو كثيرا من جوانبه ، وبسرنا في الوقت نفسه الظاهرة التى تميز به هذا الشعر . وربما كان من الطريف أن الشاعر لم يكتب قصيدة أو مسرحية من أى من هذين النموذجين ، على الرغم من أنها شعلا حيرا صحى من الشعر والمسرح في الأدب العربى . ولكن لعله لم يكن من الضرورى له أن يكتب عنها وهو نفسه يعيش - على نحو أو آخر - تجربتها . لقد كان هو نفسه فاوست ودون جوان مجتمعين ، ومن ثم فإن كثيرا من تجاربه التى عبر عنها شعره إنما تقع في دائرتهم .

٣ -

وقبل أن نقرب من هذا الشعر بحسب بنا أن نتوقف قليلا عند هذين النموذجين من بدايتهما الأولى في القصص الشعري . وفي طرأ عليها من ترويضات عبر الزمن ، سواء في البيئة الأولى التى ظهر فيها كل منهما ، أو في البيئات الأخرى التى هاجرا إليها . ولما كانت الدراسة التفصيلية المستأنية والمتشعبة لتاريخ هذين النموذجين قد عرفت على يد أحد

الإعريق القديم . بل أصبح نموذجا إنسانيا وحضاريا عاما : له مقوماته التى تستطيع أن تراها متحققة في أفراد كثيرين متميزين في أرمته وأمكنة مختلفة ، سمعت لنا التاريخ سيرهم ، ولا أريد أن أقول إنك قد تراها متحققة في نفسك ! كما قد تستطيع - في الوقت نفسه - أن تفسر في صورتها سمكيات أساسية لشعب بعينه . ولأن الوعي الذى أدرك هذا النموذج أو ذلك قد انطلق في البداية من شخص بعينه ، سواء كان أسطوريا أو واقعا ، فقد أصبح النموذج نفسه يحمل اسم هذا الشخص ويعرف به . وهذه الطريقة انتقل اسم العلم فأصبح مصطلحا . وهذا هو المعنى الحضارى لهذا بلون من النشاط الإنسانى ، أعنى تلخيص التجربة الإنسانية المربصة الممتدة في كلمة واحدة (مصطلح) . وهذا يتحول الواقع فيصبح وعيا أو جزءا من الوعي الإنسانى .

١ - ب

أما إن النموذج قادر على الانتقال في المكان والزمان ملأى صفته الإنسانية توهله لذلك . فالذوايح الأساسية المشتركة بين أفراد الإنسانى لنقى تشكل البيئة حينا وتكيف وفقا لها حينا آخر ، تسمح دائما بإعادة استكشاف النموذج أو الوعي به . فالأرضية المشتركة من الذوايح الإنسانية هى التى تبسر للنموذج سبل الهجرة من بيئة إلى أخرى . حيث يعود فيتشكل في البيئة الجديدة وكأنه كشف جديد . وهذا الكشف الجديد لا يعنى أن النموذج لم يكن في البيئة الجديدة متعبا في أفرادها ، فلو أن كثرة ، بل يعنى أن إدراكه بوصفه نموذجا لم يكن قد تبلور في الوعي . فإذا عدنا إلى النموذج الأدبى مرة أخرى رأينا أن الوعي به هو الذى مكن من إدراكه متحققا في شخصية تاريخية كشخصية الشاعر الجاهل امرئ القيس^(١) ، أو في شخصية روائية حديثة كشخصية كامل رؤية لاف (بطل «السراب» لنجيب محفوظ)^(٢) .

لكن هذا النوع من هجرة النموذج إنما يتحرك على المستوى العقل الصرف ، فلا يؤسس بذلك وجودا حيويا وإنما تتحقق الهجرة الحيوية لنموذج عندما يدخل في نسج الحياة الواقعية ، ليصبح ركيزة أساسية لخط من السلوك ، وعنوانا لهذا السلوك في الوقت نفسه .

بوصرح أقول : إن كل نموذج يمثل بيئة أساسية ، لحاج من الوعي الإنسانى . وفي كل بيئة يتحقق «ما صدق» هذا النموذج دون الوعي به . وقد يسبق الوعي به في بيئة قبل أخرى ، وعندئذ فإنه عندما يهاجر من بيئة إلى غيرها فإنه يلقى الاستجابة له

على أن الاستجابة للنموذج الواحد بوصفه وعيا أو سبة أساسية من أسية هذا الوعي ، لا تعنى بالضرورة التطبيق المطلق بين أفراده المتميزين في كل بيئة ، لأن البيئة ليست أكثر من هيكل تصوري (تجربى) كما قلنا ، أما التعيين ، الذى يمثل سطح هذه البيئة ، فإنه يقبل التنوع . والشأن في هذا - بكل بساطة - شأن اللحن الأساسى الذى يقبل التنوع عليه دون أن يطمسه هذا التنوع أو يحرف فيه أو يحوله إلى لحن آخر

أساتذة جامعة أكسفورد^(٣) . فاقى ساعته بصمة أساسية على ما كتبه في استخلاص المقومات الأساسية لكل من النموذجين

٣ - أ

أما النموذج الأول «فاوست» ، فإن قصته الشعبية - أي قبل أن يصبح موضوعاً للإبداع الأدبي - تشير إلى أنه كان يربح في الحصول على المعرفة بأي ثمن ، وأنه كان يدرك محدودية معرفته الراهنة ويود أن يجاوزها ، حتى وإن بدت هذه الرغبة مستبعدة . كان هذا في القرن السادس عشر ، وكان وجه الاستهجان أن فاوست قد أساء استخدام قدرته على الإدراك بمحاولة مجاوزة الحدود المسموح بها . لكن القصة لشعبية لم تكف بهذا الجانب في شخصية فاوست ، بل احتست كذلك بجانب آخر هو رغبته في الحصول على المنفعة . وهكذا صار الحائز لدى فاوست إلى التأمل في خط مواز لحالته إلى المنفعة على مدى طويل من حياته . ولكن لما كان تعاقب فاوست مع إبليس على أن يلبى هذا الأخير كل مطالبه محدوداً بأربع وعشرين سنة ، فإن فاوست - حين اقترنت هذه المدة من حياته ، وكانت النهاية مصافها أن يحصل إبليس على روحه - قد أصبح أشد رغبة في المتع الحسية ، بمعنى أنه تحول إلى المتع الحسية لكي يبعد عن ذهنه صورة النهاية الأليمة القادمة

وهكذا أصبح طله «البنية» ، ركيزتان أساسيتان ، إحداهما ترتبط بالمعرفة ، بعدم الاتعاج بما هو مألوف ومبلول بها ، وبالرغبة في الانطلاق في آفاقها لاستكشاف المجهول والغامض والخارج عن حدود الطاقة البشرية ، والثانية ترتبط بالمتعة الحسية ، ولكنها أيضا المتعة المنفردة والنادرة . ولم تكن المعالجات التي تناولت فاوست تخرج في عمومها عن هاتين الركيزتين ، ولكنها قد تعطي واحدة منهما الاهتمام الأكبر ، حتى تبدو الأخرى ثانوية . ففي إحدى المسرحيات التي عرضت في فانتسج ١٦٦٩ بصور فاوست على أنه إنسان غير قانع بما هو متاح من المعرفة لعمدة ، في حين أن مسرحيات المراس في ذلك الوقت لم تنه كثيرا بهذا الجواب ، فضلا عن أن تؤكد . فالمناجاة التي كانت تفتح بها هذه المسرحيات تركز على الطموح وعدم القناعة ، في حين يكون مدار التعاقب بين فاوست والشیطان على المنفعة والقوة والشهرة والأمور المادية . فإذا ماوردت إشارة سريعة إلى تعطش فاوست للمعرفة كان المقصود منها الإشارة إلى جانب من رغبات فاوست المرذقة في التأثير ورفاهه ، أكثر من كونه إشارة إلى رغبته في أن يصبح أكثر من إنسان

وأكثر من هذا أن الكتاب الإنجليزي الذي عالخوا قصة فاوست في قرن التاسع عشر كان تركيزهم على موضوع الحب فيها . وعلى سبيل المثال عندما اقتبس ويلز H. G. Wells (١٨٨٦) قصة حوته جعل تركيزه على فاوست وجورجيتش ، أما السبي من أجل الحصول على المعرفة فلم يظهر قط . وبالمثل - ولكن على النقيض - كان تركيز الشاعر الفرنسي بول فاليري في فاوست «Mom Faust» على الجانب التأمل في شخصه . حيث يظهر فاوست هنا بوصفه ضحية الحصار الأوربي العربية . حيث مرص عليه أن يطرح أسئلة لا يمكن الإجابة عنها

وهكذا تبرز هاتان الركيزتان متواريين ومتناوبين في الأهمية أحيانا . أو تبرز إحداهما على حساب الأخرى ، أو تبرز إحداهما منفردة دون الأخرى ، وفقا للعنرف التاريخية التي مر بها النموذج العاوسني . ولا يبقى من صور العلاقة بين هاتين الركيزتين في نموذج فاوست إلا ما نلاحظه عند جرائ C.D. Grabbe من أن فاوست حين يرى صورة آنا Amos يسى شغفه بالمعرفة ، أو يستحيل شغفه بها ، وجرعه الذي لا يكف إليها ، شغها بالمرأة . وبعبارة أخرى تصبح المرأة بديلا من المعرفة

وعلى الرغم من أن نموذج فاوست قد ظهر - أول ما ظهر - في ألمانيا فإنه استطاع - مع مرور الزمن - أن يهاجر من إلى شعوب أوربية أخرى . لقد كان الألمان يرون فيه إفرزا حصاريا خاصا بهم ، بصور الروح السائدة لديهم ، حتى إنهم ليدهبون - في تعصيم له - إلى أن فاوست لم يكن ليكون فاوست إلا لأنه ألماني . وفي هذا المستوى جاوز فاوست حدود شخصه المفرد لكي يصبح رمزا لشعب بأسره . وبكى هجرة فاوست إلى الشعوب الأوربية الأخرى ، جعلته قادرا على الخروج من دائرة الشعب الألماني المحدودة لكي يسط جناحيه على الحضارة الأوربية الحديثة كلها ، وقد رأينا منذ قليل كيف نظر إليه بول فاليري بوصفه ضحية الحضارة الأوربية الحديثة في مجسمها . وكذلك كانت رؤية الفيلسوف الألماني اشيجلر له في كتابه «سقوط الغرب» (١٩١٨ - ١٩٢٢) مقرونة بالحصارة الأوربية ، فعنده أنها حصارة «فاوستية» . وتعني صفة الفاستية عنده - وهي محاولة منه لتجريد النموذج - كل ما هو دينامي وتأمل ، وكل ما هو من قبيل الضجر من القيود ، والمكراهية لكل ما هو متجمد ، والشوق الروميتيكي لكل ما هو صعب للنال صعب التحديد

ومن الواضح أن تجريد النموذج على هذا النحو يكسبه حموية و الدلالة ، ويصلي عليه طابعا إنسانيا عاما . ومن ثم يطوى في هذا النموذج الأفراد المتميزون على اختلاف اهتماماتهم . ألم يكن فاوست نفسه في القصص الشعبي مجرد رجل له اشتغال بالعلوم والمعارف ؟ ترى هل يظل النموذج في صورته التجريدية مقصورا على الدلالة على طوائف الناس المشتغلين بالعلوم والمعارف في الأمكنة والأرمة المختلفة ؟ وم برر هذا النموذج أساسا وأنا أقرأ شعر صلاح عبد الصبور وليس له اشتغال بالعلوم ؟ هل تلقى هموم الشاعر وهموم المشتغل بالعلوم تحت مظلة هذا النموذج ؟

من خلال متابعة النموذج العاوسني تاريخيا نجدنا «سعيد J.W. Saeed» عن محاولة تصوير فاوست على أنه «هان» مبدع ، وكيف أنها غير مألوفة ، على الرغم من حقيقة أن معادلة فاوست بالروح الألماني ربما ذكرت بالأعمال التي كتبت عن فاوست . وأني صورت الطفل بوصفه نملا نمط المفردة الخيالية الأدبية . أصف إلى هذا ما يرتبط بموضوع فاوست من أن الفنان يحارب بطرق مختلفة أن يحفظوا المستحيل . ثم يصير مثالا على هذا الفنان ليوناردو دافنشي وكيف أن بعض تخطيطاته تشير إلى أنه كان «يطلب المستحيل» ، شأنه في هذا شأن فاوست عندما راح يطلب «هيلين»

وهذا التقريب يصبح الضان متصورا كذلك في النموذج لغاوسى ، عن الأقل من باب أنه يطلب المستحيل . فهل كان صلاح أيضا يطلب المستحيل ؟ وهل كان بذلك تحقيقا شخصيا للنموذج لغاوسى ؟ لرجى الإجابة عن ذلك إلى مابعد . ولكن لا بد من أن تشير إلى عمل كبير للروائي الألماني «توماس مان» عن فاوست ، كان بطله عبقريا مبدعا ، وكانت القصة فيه تشكيلا جديدا لأسطورة فاوست ، يستهدف التعبير عن المشكلات التي تواجه الفنان المبدع .

وإذا فالنموذج لغاوسى ، بوصفه بنية أساسية ، يمكن أن يمثل في استواء التجريدى الظاهر العامة لمفهوم الفنان المبدع ومشكلاته ، أيما كان نوع الفن الذى يبدعه ، والذي يكشف عن همومه وتطلعه .

٣ - ب

وأما النموذج الثانى فقد ظهر التحجيم الأول له في بيئة أخرى هم بيئة الامانية . هي ألمانيا القرن السابع عشر . فقد ظهرت أول طبعة قصة «البرلادور» El Burlador . . . التى تسبب في المصوم إلى «توماس دي مولين» Virse de Molina ، في سنة ١٦٣٠ أو قبلها . ويبدو أنها تم على خلاف قصة الدكتور يوهان فاوست - لا تعتمد - ولو بصورة عابرة في التشكك ، على قصة شخص حقيق أو أحداث حقيقية . وإن كانت تتضمن صورة عامة لمخط الشايب «الغندور» الغنى الذى عرفته أسبانيا في بداية القرن السابع عشر . ويبدو أن قصة البرلادور هي المصدر المباشر وغير المباشر لكل قصص دون جوان التالية لها .

ولكن شخصية دون جوان - كشخصية فاوست - استطاعت أن تهاجر من موطنها الأصل ، وهو أسبانيا ، إلى مواطن أخرى في أوروبا وربما كان من الطريف - قبل أن تتبين مقومات هذه الشخصية من خلال تشكلاتها المبهمة فيما بعد - أن تشير إلى أن الأندلس - التى أخرجت إلى العالم شخصية دون جوان - هي نفسها التى عرفت من قبل في زمن الحكم العربى شخصية عامر بن أبى عامر ، الذى وصفه ابن حزم^(١) بأنه كان أجمل شباب مدينة قرطبة ، وأن النساء كن يترعرعن له يشاهدنه ، وكيف أن كثيرات من شغفن به حبا حتى كاد الحب يقتلهن ، ثم كيف أن عامرا نفسه كان مفتونا بالنساء . يسمى وراء الحملات ، ويصب على شراكه إن كن من الحرائر ، أو بشرى إن كن من الخواري . لقد كان يحب المرأة المليحة من الطرز الأولى . تمام كما سيكون أمر دون جوان . ويستعد كل طاقاته ووسائله في الحصول عليه . حتى إن ظهر بها لم يمس وقت طويل حتى يملها . ويطلب حبه لها بعضا

هل كانت شخصية عامر هذا هي أساس النموذج الذى سجل في بعد في البرلادور ثم في دون جوان ؟ وأقول : ليس من هدف هذه الدراسة أن تحقق هذا الأمر ، فهذا شأن المختصين في الدراسات العربية الأسبانية . وكل ما يعيننا هنا هو أن نقرر أن النموذج الذى يعرف فيما بعد على نطاق واسع باسم دون جوان لا يعنى - شأن كل نموذج - أن مرده التعيين قد لا يصادفونا هنا وهناك في الأزمنة السابقة . قل أن يتأمنهم الوعى الحضارى فيدرك أنهم تجسيم لنموذج عام أو بنية أساسية

وقد انتقلت شخصية دون جوان إلى إيطاليا من خلال عمل توماس دي مولينا . وكان من أبرز الأعمال التى تناولت هذه الشخصية العمل الذى قدمه «أوتوفريوجيلينو» O. Gilberto بعنوان «مأقبة يثرو» (١٦٥٢) ، حيث وسع هذا المؤلف في مسرحيته من إطار المشكلة اللوجوانية ، وهو ما يصحح من عيوبها الجارية - «الابن المحرم» . ومن ثم لم يعد دون جوان عنده مجرد متمرد على السلطة الأبوية - بل هو في صميمه فاسق حقيق ، يعارض في شدة كل الأفكار وكل الشاعر المألوفة ، ويقف في صراعه مع المجتمع موقفه من الله^(٢)

ومن إيطاليا انتقل دون جوان إلى فرنسا . وربما كانت شخصيته التى عرفت في اللغة العربية هي الشخصية التى رسمها الكاتب المسرحى الكبير مولير ، على نحو ما سرى .

إن «سانجاناريل» - تابع دون جوان - كان يرى أنه من الخط أن يحب الإنسان شرقا وغربا ، وبينما وشيالا . كما يفعل سيده دون جوان وهو يواحه سيده بهذا الرأى . ولكن دون جوان يدفع عن سلوكه هذا الذى يأخذ عليه . بعه يقول .

«إن الشباب في الحب لا يلائم إلا البهاء من الناس . جميع المحاولات لمن الحق في أن يسلن لنا ، ولا يصح أن يكون لأول حب ، التقينا بها الحق في أن نسلب الأخريات حصيبين العادن عن قلوبنا . وأما من جهنم فإن الحلال يبيع نفسه أبنا وجدته ، وما أسهل أن نقاد إلى قوة جاذبيته العبدية ! ...»

«إن في عيون أحتفظ بها لأرى مزايا من جميعها . وأقدم فروض لطاعة والولاء لكل واحدة تقودنى إلى طبعنى .. ولو كان عندى مائة ألف قلب فألقى أهيا جميعا للمرأة الجميلة التى تعذب حوى ، فاعططه الوليدة ما سحر يقصر دونه الوصف» .^(٣)

ويرى دون جوان - عند مولير - أن كل حب جديد يوقظ رغباتنا ، ويحلل الفرح على عوسا ، لأننا نلهم معه أننا نقوم بفرح جديد . وهو من ثم يقول

«لكم أغنى - كالإسكندر - أن تكون هناك حوام أخرى لأستطيع أن أتابع فيها غرورات حوى»^(٤) .

وجود دون جوان لى يؤكد طبيعته المتطرفة . الكارثة للقيود حتى وإن كانت قيود الحب نفسه . فيعلم :

«... إن القيود لا تكف مع طبعنى ، إن أحب احرة في الحب كما تعلم ، ولا أرتضى لقلبي أن يسجن بين أربعة جدران»^(٥)

إنه - مثل عامر بن أبى عامر - يظل يمارق الفاتنة يغربها بشق الوسائل . بوسامته وقوته وأناقته مظهره ، ومكانته الاجتماعية ، وبثاله فضلا عن قدرته على تدوير الكلمات الساحرة والعبارات الخلاقة في مغازلها . حتى إذا لانت وخضمت وأصبحت ملك يده أخذ فله يتصرف عنها في رحلة البحث التى لا تكف . وهو بعد هذا - كما بصوره مولير - إنسان أمين مع نفسه . مها يكن من أمر سلوكه الاجتماعى (استهواء النساء والتفرير بالفتيات . الخ) أو نكره السماء ولوانيا

هناك تأكيد مطرد - كما يقول سعيد^١ - لفكرة أن حب دون جوان عن مثال الأوتة إنما يمثل طريقته في البحث عن الله ، وأن الإحباط المتكرر لدى أصابه قد دفع به إلى التمرد على الله

وهذه الروح المغامرة والتمردة التي أضفتها الرومسية على شخصية دون جوان لم تكن لتلائم القرن العشرين ، حيث طغت النظرة الفلسفية على موضوع الحب^(١) كما عكسته هذه الشخصية ، وحبث تحرك نموذج دون جوان من قطب الباحث عن الحب إلى قطب الباحث عن الحقيقة فدون جوان عند الكاتب الألماني «ماكس فريش» M. Frisch ، إنسان يود أن يهرب إلى عالم آخر أوضح ، تتجلى فيه الحقيقة ، وتظهر الأشياء دون أن تحجبها العاطفة . وهو كذلك يرفض أن تقوده الحاجة البيولوجية العمياء ، بل إنه ليذهب في عدم رضاه إلى الحد الذي يجعله راضيا لمبدأ الخلق ، الذي شطر اندس إلى رجل وامرأة ، مشيرًا إلى خطائة أن الإنسان المفرد لا يمثل كلاً . أما شوقه إلى امرأة مشكل من أشكال السكر ، لا بد للمرأة أن يجاوزها إذا كان يسمى لتحقيق هدفه الأنسي . وهدف دون جوان الأنسي هو المطلق العرف ، هو المطلق العقل ، الذي يسميه «بيتر ديجر» Diego ، الله ، والذي يسميه فريش المحنمة . ودون جوان هذا هو - بصفة أساسية - إنسان مثقف ، لا تسعى المرأة عنده أكثر من كونها حادًا عرضيًا .

وهكذا ينتهي نموذج دون جوان العاشق إلى بسبب في سر الوجود . كما انتهى من قبل نموذج فاوست الباحث في أسرار الكون إلى عاشق . ترى هل يمكن أن تكون هناك أرض مشتركة بين هذين النموذجين ؟

٣ - ج

حين أصبح هذان النموذجان مألوفين في الأدب الغربي في إبان القرن التاسع عشر . أصبح ذكر الواحد منهما يستدعي الآخر ، بل أكثر من هذا أصبح موضوع العلاقة بينهما موضع تأمل ونقاش ، لرصد ما بينهما من وجوه اتفاق ووجوه تعارض . وقد كان من المسلم به أن التعارض الواضح بينهما يشل في أن دون جوان كان يسعى للحصول على النعمة ، في حين كان سعى فاوست للحصول على المعرفة .

ولكن على الرغم من هذا التعارض الواضح فإن هاتين الشخصيتين تتشابهان على المستوى العملي والمستوى التجريدي على السواء .

حين تذكر مسرحية فاوست لمارلو (١٨٣٩) نستطيع أن نبصر بالروح الدوغمائية تسيطر على فاوست في لحظه الكمال منها . حيث يستغل فاوست من الرعية في فهم الحياة إلى الرعية في الاستمتاع بالحياة ، وهي رغبة دوغمائية في المثل الأول . وكأن مارلو يريد أن يقول ضمناً إن سعى فاوست للحصول للمعرفة واكتناه أسرار الحياة ، ومطلب دون جوان في الحب ، هما تجليات مختلفان لروح واحدة . وفي نفس الاتجاه - ولكن على نحو مباشر - صلو «جواني» C. D. Grabbe ، في المناهضة التي كتبها تحت عنوان «دون جوان وفاوست» ، فهو يرصد وجه الاختلاف الصاهر بين الشخصيتين ، حيث إن دون جوان كان قادراً على أن يسبح من حيث إن

التي يؤمن بها الآخرون ، فقد كان في كل هذا صادقاً مع نفسه : « لا أملك إحماء عواطفى . وبني أحمل قلباً صادقاً . »^(٢)

وهذا الصدق مع النفس هو الذي جعله يصرف عن «دون الأوبرا» ويأبى كل محاولة - بما في ذلك هديده بالقتل - لإعادته إلى عش الزوجية ، لأنه كان يرى في هذا الزواج نوعاً من الزنا المستتر .

هذه الأبعاد التي رسمها مولير لشخصية دون جوان كانت كافية لأن تبلور في الوعي نموذج الإنسان المتعطش إلى الحب أبداً . الباحث عنه في كل مكان . في مقابل نموذج فاوست . المتعطش إلى المعرفة أبداً . الباحث عنها في كل مكان

وعلى حين ظلت شخصية دون جوان عند مولير شخصية واقعية . لا تعرف خفية إلا ما كان من قبل أن تنبئ واثنتين تساوي أربعة . فإن الرومسية . عندما تعاملت مع هذه الشخصية وعالجها في بعض الأعمال الأدبية . راحت تفسر عليها طابعاً مثالياً . ومن ثم بطالماً دون جوان عند «جوتيه» وهو يعلم بالمرأة تجمع بين كليوترا ورمم العذراء . ويلاحظ هنا أنه يريد أن يجمع «مثال» الأوتة و «مثال» الطيفاريف و «نعمه في كيان واحد» . أي أن يجمع بين ما يلي نداء الجسد وما يلي نداء الروح في وحدة واحدة . وهذا ما يجعل حلمه صعب التحقيق من جهة . كما يشير - من جهة أخرى - إلى أن النعمة الحقيقية في صورتها النقية لم تكن هذا يسمى دون جوان قط إلى تحقيقه . وكذلك يطالما دون جوان عند لينارو (1844) Leonar ، بوصفه إنساناً يملأ الشوق لأمر بعد امرأة التي هي تجسيد لمثال الأوتة . ذلك أن جميع النساء عنده كن مجرد سبع باهتة من صورة مثالية

وهكذا انفتحت نظرة كل من جوتيه و لينارو في تشخيصها لدون جوان بوصفه لباحث لياثس عن الأوتة المثالية

ولم يكن تفسير «هولان» E. T. A. Hoffman ، لأوبرا دون جوان . التي كتبها مونسارت ، بعيداً - فيما استخلصه من دلالات - عما انفصل لدى جوتيه و لينارو في شأن دون جوان . لقد رأى هولان أن هذه الأوبرا تحمل معنى عميقاً ، فما ذلك المعنى العميق ؟ يقول : إن لدى الإنسان أسعفاً نحو القيم العلوية transcendental ، وكذلك فإن الصراع بين الواقعي والمثالي هو جوهر الحياة القافية . وهكذا ينتهي الأمر بدون جيوفاني (أو لنقل إن القوى الشريرة دهمته) إلى الاعتقاد في أن المثالي يتحقق في الحب ، وأنه لا بد أن تكون هناك في مكان ما امرأة تستطيع أن تعب على أن يبلغ في هذه الدنيا أقصى حالات السعادة (التي لا يعرفها الإنسان في الواقع إلا بوصفها نوعاً من الشوق العائض ، والتي لا يمكن تحصيلها إلا في عالم آخر) . وهكذا يمسى دون جيوفاني يستغل من امرأة في أخرى . ولكنه يصاب دالماً بحية الأمل . لأنه لم يجد من ترز إلى مستوى المثال

وواضح أن دون جوان يتحول في هذا المستوى من النظر إلى شخصية مأسوية . فهو يحاول أن يكون أكثر من إنسان ، وأن يحقق في هذه الدنيا أكثر مما هو متاح لأي إنسان فأن ، فكان بذلك محكوماً بالسعي الذي لا يكف نحو ضالة لا أمل في الوصول إليها . ومن ثم كان

الشاعر ، فتكون عتلة - مع هذا الشعر - يراه بنية مركبة وموحدة ، ولكنها بنية قبة آخر الأمر . وبعبارة أخرى فإن شعر صلاح عبد الصبور يمثل أمثلة بنية ، لها أصول في سيرته الشخصية بلا شك ، وهذا شيء لا يحتل فيه ، ولكنها - آخر الأمر ، أو أوله - سيرة نموذجية . ومن ثم لا نجد حرجاً في أن نقول إن عبد الصبور قد استطاع - عن طريق الشعر - أن يصنع من تجربة حياته نموذجاً يمثل بنية متميزة في الوعي الحضاري

وحيث نقول إن عاشق الحكمة وحكيم العشق قد انصهرا - من خلال الشعر - في بنية موحدة فإن هذا يخلق لنا - إجرائياً - مشكلة تتمثل في صعوبة الاقتراب من هذه البنية في صورتها الموحدة ، لأننا لابد أن بدأنا من بداية ، أو ندخل إلى هذه البنية من أحد مداخلها ، حيث يتبع الدخول إليها من أكثر من باب في وقت واحد . وعلى هذا فليكن مدخلنا من باب عاشق الحكمة .

٤ - أ

يقول صلاح في بعض كتاباته : « .. وأنا مريض بالسؤال عن الملة في كل شيء ، وهو مرض أودني إياه قراءات فلسفية عابرة ، وإصابة عارضة بالتأمل ، لم أستطع أن أعالجها في صباي وشبابي ، فبقيت معي حتى أحتاب شيخوختي ، وأنها ستظل معي حتى أبواب الآخرة » .^(١٧)

وهو هنا يذكرنا بفاوست عند جوتيه ، فقد كان - كما عرفنا - مولماً بطرح الأسئلة دون أن يجد الإجابة عنها . والسؤال لا يثأر من فراغ ، بل هو - في الطالب - نتيجة التأمل . والسؤال هو أول مراحل الوعي ، والدليل على الرغبة في التعرف . لكن صلاح لم يكن يسأل عن الأشياء لكي يعرفها ، بل كان يسأل عن حلقها الموجودة ها ، حيث تكبر حقيقتها . وبعبارة أخرى فإنه لم يكن يسأل عن ماهية الشيء بل عن الحكمة في وجوده . ومن ثم كانت حياته ممتلئة متصلاً للعرف على الحقيقة ، على ما يجلب إلى النفس العظمائية . وهذا قد عفا الفنى لأثير - العلاج - يشرح هذا السعي وما يكلف صاحبه من عذابات .

وتسبكت في طرقات الحياة ، دعت سراديب الموحشة / حجت بكى لب الظهيرة في الفترات / وأشعلت عبي دليل - أتسى في الظلمات / ودوت عقل ، وريت للصابيح - شمس النهار ، على صفحات الكتب / فت وراء العلوم ستر - ككلب يشم روائح صيد / فينبعها ، ثم يجتال حتى ينال ميلا إليها ، فيركض - ينفض / فلم يسعد العلم قلبى - بل زادني حيرة واجفة / بكيت لها ورعجت / وأحسست أن وحيد غشيل كقطرة ظل / كحبة رمل / ومكسر تمس ، خائف مرتعد / عصبي ما قادني قط للمعرفة / وهبي عرفت تضاريس هذا الوجود / مدانة ولواء / ووديانة وفواه / وتاريخ أملاكه الأقدمين / وآثار أملاكه المحدثين / فكيف يعرفان سر الوجود / ومقصده ، مبعث أموره ، مناه / لكي يرفع الخوف عني / خوف الموت ، وخوف الحياة ، وخوف القدر / لكي أطمئن » .^(١٨)

المنع الحسية تمد جرحه ، ولكن لم تصل به قط إلى حد التهمة ، في حين يشكو فاوست من أن الدراسة تقدر شوقه إلى اليقين دون أن تبلغ به حد الفاقة . ومع هذا الاختلاف فإن الشيطان يبدى في نهاية المسرحية ملاحظة خاصة ، تشير إلى أن فاوست ودون جوان يشتركان معاً في شيء جوهري ، وذلك حين يقول : « أنا أعرف أنكما تسعيان إلى نفس الهدف ، وإن افترقا في عريتين » .^(١٩) ومن قبل جمع جوتيه بين فاوست ودون جوان في مسرحيته المسماة « كوميديا الموت » . وقد اجتمعا عنده على أرض مشتركة من الرؤية الرومنسية للعالم الخارجي ، حيث يتملكهما شعور بزيغ هذا العالم باضغاض إلى المثل التي تعيش في ضميريهما

وأخيراً - وهذا تشابه على قدر كبير من الأهمية - أنها انتيا نهاية مأساوية واحدة ، وكان ذلك بإرادتها واختيارها . ذلك أن سعيها وراء ما لا يمكن الحصول عليه ، وبأسها من ذلك ، قد أدى بها إلى حالة من الفراغ الثقيل ، أصبح معها الانتحار هو الفعل الوحيد الباقى والممكن . وهكذا انتحرت دون جوان عند « جورديان » E. Jourdain ، كما ضمن فاوست نفسه عند ليناو ، كما طرح دون جوان - عنده كذلك - بسيفه بجدا وهو في موقف نزاع وموت بإرادته . فقد انتحرا كلاهما خلاصه بالموت . وكان للفرقة الخالصة ، والحب الطائش ، لا يحفظان إلا بالموت .

وهكذا كان فاوست ودون جوان نموذجين نموذجين في بنية واحدة ومتمثلة في تحقيق هدف مشترك من طريقين مختلفين ، لعل إصلاح هذا العالم ، فقد بدأها رائفاً بالتقريب إلى الصورة المثل التي يريدانه أن يكون عليها ، ثم هما - أخيراً - بتبيان نهاية مأساوية واحدة .

إسما بمثابة دالتين في بنية أهم وأشمل ، نقرأ طردا كما نقرأ حكما ، فيكون فاوست هو الحكيم العاشق ، ويكون دون جوان هو العاشق الحكيم ، ثم يكون فاوست - مرة أخرى - هو دون جوان العقل ، ودون جوان هو فاوست الحواس

٤ -

كل ما مضى يؤكد لنا أن نموذجي فاوست ودون جوان ، اللذين عاشا في الوعي الإنساني زمناً طويلاً متفصلين ، قد أمكن - مع نمو هذا الوعي - اندماجهما في نموذج واحد ، بحيث صار - معاً - يمثلان بنية موحدة . والذي ندعبه هنا أن صلاح عبد الصبور ، الإنسان والشاعر - ولا انفصال بينهما - بعد تحقيقاً رائفاً لهذا النموذج أو هذه البنية . فهو فاوست الباحث عن الحقيقة ، وهو أيضاً - وفي نفس الوقت - دون جوان الباحث عن الحب . ولكنه بالإضافة إلى هذا - وعلى خلاف فاوست ودون جوان معاً - شاعر فنان . ولأن يكون ادعاءنا بعيد التصور إذاً عن قلنا إن هذه الصفة الفارقة ، صفة الشاعر الفنان (فلم ينظر قط إلى دون جوان بوصفه فناناً ، كما لم يقر بين هوم فاوست وهوم الفنان إلا في محاولات محدودة - كما رأينا) هي الصفة التي صهرت فيه هذين النموذجين في بنية واحدة ، فالشاعر المكمل النصح هو الذي يسعى وراء الحقيقة حتى عندما يستغرق في تجربة الحب ، أو الذي ينهك في تجرد الحب سعياً لاقتناص الحقيقة . ثم يتقطر هذا كله في الشعر الذي يبدعه

هذا المونولوج الشعري يوجد فيه الجراح وصلاح عبد الصبور
وقاوست ، ولكن من الواضح أن الجراح قد خرج من عقل صلاح
عبد ، وهذا ما يسمح لنا بالتقول إن قاوست - في هذا المركب
الثلاثي - هو النموذج الأصلي : نموذج الإنسان الذي أكد على تحصيل
العلم فذكر في نهاية نه وفيه بعد حدود معرفة الطاهر (تعارف
المكان وأهل الزمان) . دون معرفة سر هذا الوجود وعاقبه ولم يكن
«جونه» أو «مارلو» أو غيره من يجري على لسان قاوست المذهب بالربعة
في المعرفة الوثيقة الصادرة بالأسباب أكثر من هذا

لمعرفة مشروطة بدر ليست في الكتب . والبحث فيها عنه لا يبلغ
مصابحه مرحلة الإدراك الكامل الذي يجلب انطوائية إلى النفس

وهذا المونولوج يردنا إلى قصيدة «القديس» في ديوان «أقول
لكم» (هل كانت هذه القصيدة برهانا بجراح ؟) . حيث
يسمى إليه وهو يحض في العراء والفراء والمرعى وكسرت القلب

«أنا طوفت في الأوراق سواها / شيا قلبي حصابي / بعد أن
حملت في الأوهام والظلمة / سنين طوال / في بطن اللجاج
وظلمة امعلق / وكنت إذا أجن الليل واستحق الشجوب / وحس
الصدر لمرطق / وداعبت الحبال الحلييا / أودع البركني
العاري ، بحس قلب المرطق / وأبعث من قبورهم عظاما مخرة
ورؤوس / فجلس قرب مالدق . كبت حنينها الصباح
واهموس وإن ملت ، وظال الصمت . لا تسمي بها أقدام /
وإن نثرت سهام الفجر تستحق كما الأوهام» (١٥)

وهكذا أدرك القديس أن ذلك الزمن الطويل الذي انقعه في
بحر الكتب / انجاسم كان عبثا لا طائل وراءه ، فصارت المشودة
ليست فيها . فبقى بها إدم إلى الجحيم . وليبحث لنفسه عن طريق
آخر

١. لأنني حينما استيقظت ذات صباح / رميت الكتب للتيان ثم
لنعت شباكي / وفي نفس الصبح الفواح / خرجت لأنظر
الماشين في الطرقات والساعين للأوراق / وفي ظل الحدائق
أبصرت عباى أسرابا من العشاق / وفي لحظة / شرعت بحسبي
أهموم ينض مثل قلب الشمس / شرعت بأثني امتلأت شعاب
القلب بالحكمة

(نفس القصيدة)

٤ - ب

ولدين أحرقوا كتبهم . شكاهم في جدواها . كثيرون . لكن
قديس ها يشلل بالكتب الحياة كلها ، فالحياة لن تكشف عن
روحها المستتر في الكتب وحسب الكتب . بل في الطبيعة ، وفي البشر
يروجون فيها ويمدون . ويتقاطعون ويتحابون . الحقيقة كاملة وراء حركة
الحياة الحسية . فإذا شاء القديس أن قاوست أو صلاح عبد الصبور أن
يلمحها ولو للحظة فطرح إلى الحياة حثا عنها .. وها هو ذا يخرج في
رحبة البحث

أبحث عنك في ملاءة المساء / أراك كالنجوم عارية / بائمة
سبعرة / مشوقة للوصل والمسامرة / ولافراح الخمر
بالقضاء / وحبها تهتز أجفاني / وتعتن من شبك رؤيتي
المحصرة / تلوين بين الأرض والسماء / ومسقط
الإغواء / أهموا كالنظرة / على هشيم نفس النكرة / كأنه
الإغواء

«أبحث عنك في مقامى آخر للمساء والمطاعم / أراك لمجسدين
جلية النداء الياسم / ضاحكة مستشرة / وعندما تهتز
أجفاني / وتقلبن من غيوط الوهم والنعاء / تلوين بين النور
والزجاج ...

«أبحث عنك في العطور المفلقة / كأنها تطل من نواخذ الثياب .
«أبحث عنك في الحصى المفارقة / يلودها إلى لا شيء لا
مكان / وهم الانتظار والحضور والغياب .

«أبحث عنك في معاطف الشتاء إذ تلتص / وتصبح الأجسام في
الظلام / قورية ملفوفة . أو نصبا من الرصاص والرحام
«وفي المراعي اللتين تكشفان عن منابت الذهب / حين يهل
الصيف / ترتجلان الحركات المنيرة ..

«أبحث عنك في مفارق الطرق / واقفة ، طاهلة ، في لحظة
التجل / منصوبة كخيمة من الحرير / يهزها نسيم صيف
دافئ ، أو ريح صبح غائم مثل مطير / فترتخي حياها ، حتى
تجمل في انكشافها / على سواد قلبى الأسير / ويبتدى لينهى
حورنا القصير

«أبحث عنك في مرايا علب المساء والاصاعد

أبحث عنك في زحام الممهايات / مطبوعة ملطخة في أنسجف المساجد .
«أبحث عنك في محطات القطار والمعابر / في الكتب الصفراء والبيضاء
والخاوير / وفي حدائق الأطفال والمقابر»

هذا البحث المصق في كل مكان ، إلى أى شيء يوصى ؟
«آوى إلى ينى في الليل الأخير / انتظر انبثاقك البتة
كالحقيقة / (أبنا السفينة الوهمية للسلر / يا وردة الصفيح أبنا
العاصفة المحكة الإسار ، عطف فصول الزمن الدوار) / حتى إذا
طال انتظارى المرير / شرمت كأس الخمر والدوار / كأنى أقبل
الدموع في حدود الكأس / قطرة قطرة ، كأنى ألتد باليأس
والانكسار» .

لقد كانت رحلة النهار حائية ، فقد انتهت إلى لا شيء ، وكانت
العودة المكسرة إلى البيت في آخر الليل ، ثم كان التحديق في جوف
الظلام هو الأمل الأخير في استباق الحقيقة ، ومعاينتها عن قرب ،
والحوار معها . والتخلي منها . ولكن

«وأورق اليفى / أن مستجيلا قاطعا كالسيف / لهاونا / إلا
للمعة من طرف»

(البحث عن وردة الصبح - ديوان شجر الليل)

وتتردد هذه التجربة كثيرا في شعر صلاح . أعني تجربة البحث عن الحقيقة خارج الكتب . والسياسة في الأماكن المغلقة . ومحاولة النظر إلى الأشياء دون تأثر بما هو مألوف ومشاعور . ثم العودة في آخر المساء إلى هواجبه الليلية^(١٦) . ولكم أعر في حرف الليل ، كما تسكن على وجه النهار !

٤ - ب ١

في المساء - كل مساء - تعودده الأسئلة الملحة . التي شعنت ضميره منذ وقت مبكر :

هذه زمان / منذ اعتدت التفكير كما يتحد المنحرف وخز
الأهزون / وأنا أسأل نفسي بضعة أسئلة قبل النوم / أحيانا وأنا
بين البقطة والإغماء / إذ أشعر أن أهوى في فاع الميزان المعتم / التي
على بضعة أسئلة ملحاجة / حتى أهوى - لا يفلح كساري
شيء .

(فصول منتزعة لديوان شجر الليل)

ولكن ما هذه الأسئلة الملحاجة التي تعاد كل ليلة ؟ إنه لا يصح عنها - سوى السؤال الذي ظل منذ زمن بعيد يتردد مع أنفاسه لا يملته . وهو . ماذا يحدث ؟ إنه السؤال عن المستقبل الذي تريد الرؤية أن تقتنصه في شباكها . وهو سؤال يتضمن رفض الواقع وانتظار ما سيأتي أو لا يأتي . لكن الأسئلة الأخرى تعود فظالعا في نفس القصيدة على ألسنة الشعراء الذي يحرمهم صلاح في الليل ، فالشاعر الفرنسي «بول إيفوار» يسأله عن معنى الحرية ، والشاعر الألماني «برنولد برنيت» يسأله عن معنى العدل ، والشاعر الإيطالي «فاتسي أليجيري» يسأله عن معنى الحب ، والشاعر العربي أمير الطيب المتنبى يسأله عن معنى العزة . كما يسأله المغربي عن معنى الصديق^(١٧) . وكل من هؤلاء إنما يطرح عليه السؤال الذي كرس له حياته كلها . وكأنهم بذلك يطلبون منه الحال . ويلفون على قلبه بهم لا قبل له به :

«تتراحم أسئلته حولي ، لا أملك ردا
لأسئلتهم وأنام» .

ولكنه

«قبل أن يأوى إلى فراشه الكلام / وقبل أن يغيب في هياهب
الإغماء / يطوف في خياله الحلم العظيم / أن تفتح
المساء / أبوابها عن نيا عظيم»

ولن أطيل الوخوف عند هواجبه الليلية ، حين يدخل ظله في ظله فينوح مع نفسه ، وحين يصبح الليل وحيا أوقعا أو غابة ، وحين تدمعه أمس المنوف والوحشة والرعب والرؤى لغوية . وحين تمتح حراحه وتنسج أعرانه ، وحين يستولى عليه الشعور بالضياع في عمر العدم - فكل هذا وأكثر منه ، مما هو من بابه ، متأثر في كثير من قصائده

٤ - ب ٢

وعندما يقف صلاح على مساح يدم حديد بابه - شعر أحيا . الغربة عن نفسه وعن الأشياء - إلى أن يستعيد وعيد يدرك أنه مقبل على يوم مكرور لمن أيامه

«أصبحو أحيانا لا أدرى لي سما أو وطنا أو أهلا
أنهل في باب الحجرة حتى يدركني وجداني
فنبسب إلى بداهة عرفاني
متهمنا في رأسى - تنوى في أطراف لاهلا
قل عرساها في قلبي
هذا يوم مكرور من أيامي
يوم مكرور من أيام العالم
تلقيني فيه أبواب في أبواب
ويظنني عرق لوبا تسجته الشمس الملبية
لوبا من إغواء وعذاب .

(مذكرات رجل مجهول - ديوان تأملات في زمن جريح)

ثم تكشف رحلة اليأس النفسية عن رتبة والتدعة والكتب والحياة والزيف . فيعود الشاعر محملا بعبء كبير . حتى يدخل مع مساء في هومو الليلية مرة أخرى ، وهكذا . رحلة من العذاب تتكرر ليل نهار . تولد الألم . وتجدد أيضا ساعدا مكرورا .

«الليل ، الليل يكرر نفسه / ويكرر نفسه / والصبح يكرر
نفسه / والأحلام وعظومات الأقدم / وهبوط
الإفلام / وهبوط الوحشة في القلب مع الإفلام . رهشات
الأوردة المخلوجة والمحرورة / ورفيف الزايات المنصورة
والمكسورة / قصص القتل والقتلة / وفكاهات المرلين وهزل
المنكهن / وصحيج الطرقات / وجنارات الأموات / حتى
سأم التكرار يكرر نفسه» .

(تكرارية - ديوان الإبحار في الذاكرة)

٤ - ج

هذا البحث المصني في دوايمة الحياة لم يكشف إلا عن وجه من وجه
بالشاعة والكنب والعافى والزيف ، حيث يتوارى الصدق والتزهد
والبراعة والظهارة . وحيث تعقد أحياه مرها الخفي . ويصبح منظر
الحجون - إن كان للجون منطق - هو الوسيلة الوحيدة للممكنة لتقريبها
ولا يبقى بعد ذلك إلا أن يجدد الشاعر ثقته في قيمة التجربة . كما فقد من
قبل ثقته في قيمة المعرفة التي تتطوى عليها الكتب

وإذا كان فلاسفة في غمرة بأسه من أن توصله دراسة العلوم إلى
الحقيقة - قد راهن عليها ، وتعاقد مع الشيطان على المتعة والثرء
والقوة ، فإن شاعرنا يدخل في نوع من مساومة في صورة عقد - أو عهد
فلا فرق - بين وبين الغاطب . أيا كان هذا الغاطب . شيطانا أو ملاكا
أو إنسانا ، يتناول الشاعر بمقتضاه عن كل ما حصله في حياته من

وس حينه أخرى من النعمة والثروة وقوة لا يمكن أن يشكك سببها من المعرفة ، ولا هي تمثل طريقاً من الطرق للثروة إليها ، بل كل انشغال يريدون امتلاك الحياة ، فله من يمتلك بعض ظواهرها ، كالثروة أو الحب ، أو النعمة ، ولكن من يمتلك اليقين هو وحده من يمتلك جوهر الحياة . (١٨) . بحث عن التحررية الفكرية ، محنة كانت أو مفرحة . طريق إلى المعرفة . ومن مجموع التجارب تتراكم الحقائق الحسية ، التي يمكن أن تفضى - من خلال المجلس الملهم - إلى إدراك الحقيقة المطلقة

إن صلاح عبد الصبور حين ابتعد من لا جدوى الكتب في الوصول إلى المعرفة أو كشف الحقيقة ، راح يحرب أن يتحد من الحواس وسيلة تجاوز به إدراك الأشياء إلى ما وراءها أو إلى بواطنها . فهو إذن لا يقترب من الأشياء ولا يلامسها مجرد أن هذه اللامسة في حد ذاتها توهم له ألواناً من النعمة ، بل هو يصنع ذلك من أجل استكناه أسرارها . وفي هذا السياق نغف قصيدة «التنساب» (خيون الإبحار في الذاكرة) لتدل في وضوح وقوة على هذا المسعى ، ولتكشف - على نحو غلاب - عن شاعر يتحد النعمة الحسية وسيلة للتصرف .

والتنساب إلى جسمي / أنسب إلى شهوة أطراف أن تلمس أفرق
الأشياء / شهوة شفق أن تندي ، وتندي / أن تنسى ، أن
نسى / حتى تنقص روح الخلد الحمراء / شهوة أني أن
عرف / من أين عجيء النضج اللاذع والنضج الوخو / في أعشاب
الأيمن / ومسيل المرق على خط الظهر / في مفرق كرمه
شعر / في الزهرات العشر المضمضة النابتة على أطراف
المكثين / والصلصات العشر المرشولة في أطراف القدمين / أبهى
أن تعرف نفسي / كيف تصير الرغبة لحظة صحو / وكحال الرغبة
لحظة صحو ... بلخ

فلاسة أفرق الأشياء . وانقصاص روح الخلد . وما أنشبه . ليس - من حنة الحواس بالانسياء بقدر ما هي رغبة في التفاعل في بواطنها . والقصيدة كلها على هذا الحال المريد .

ألا يحق لنا الآن أن نقول إن الفارق بين فاوست في إقباله على النعمة الحسية وبين صلاح هو أن الأول مجرد إنسان وأن الآخر إنسان فنان ؟ هكذا كان شأن كل الفنانين الكبار حيناً ذهبوا في أن يعقدوا صفقة كصفقة فاوست ، ضد كانوا يلودون بحواسهم المرهفة ، يلتصمون عن طريقها نوعاً من اليقين يشع جوعاً وأرواحهم . وقد سجل صلاح نفسه كيف أن الشاعر الإنجليزي ولهم بليك كان ينادي من يسمي تجربتي بأغنية : وحكمتي برقصتي في الطريق . « . وعلق على هذا بشيء » لقد أراد بليك أن يتخذ روحه ، ويحفظ طهارته ، ولذلك فإنه لم يمسك قط ، بل فحس . وأحسن بيمتق » (١٩)

•

وإذ يبلغ بنا الحديث هذا الذي جد أنسب قد قرب من دون جوان . وإذا كانت أشعار صلاح المتعلقة بموضوع الحب تذكرنا به فلا يسها في هذا الحال أرساً مشتركة . مع الفارق المائل . وهو أن دون

حرب . في مدخل أن يستمع بيوم واحد بكر

يا من يدل خطوتي على طريق المضحكة البريئة / يا من يدل خطوتي على طريق النعمة البريئة / لك السلام / لك السلام اعطيك ما أعنى الدنيا من التجريب والمهارة / لقاء يوم واحد من البكارة .

(أحلام الفارس القديم)

وكلمة البكارة هنا - في مقابل التجريب - تحتاج إلى تأمل ، فهي تتحرك عن مسيرين من لدالة يتباعدان ثم يعودان فيتداخلان في مستوى الأوب تبرر فكرة العنصرية تتحرك الدلالة الحسية ، وفي المستوى الذي تبرر فكرة «مريحة راحة» . تتحرك الدلالة المعنوية . لكن الدلائل معاً يستويان في مدون واحد . هو الطريق الذي لم نحس به قدم . لكن يجب ألا نعمل أيضاً عن بداية مطلب للشاعر ، فقد حدد الدلالة التي يعيها عندما حدد مطلبه في المضحكة البريئة . والندمة بريئة . فإراءة إذن هي مطلبه ، سواء ارتبطت بالسعادة أو الحزن . والبريء هنا لا تتصل بفناء من الأحوال عن البكارة ، بل ربما يفتأ لنا أن السياق الشعري - لو عدنا إليه - كان أولى به أن يستجيب . ولكن اعرف الشاعر عبا إلى البكارة لم يكن - على كل حال - تالياً لما . بل عن العكس ، فالبكارة والبراءة دالتان متلازمان ، ولا يمكن تحقق أحدهما على حساب الأخرى

وعود تتساءل عن حدود البكارة في منظور الشاعر . هل يريد حقاً - يفرق أرساً لم نحس بها قدم ؟ وبعبارة أخرى ، هل يريد أن يكشف للآخرين عن الحبيب الذي لم يعرفه ؟

يبدو أن الآخرين ليسوا طرفاً في هذا الموقف ، وإنما يتجه تفكيره في بكارة التجربة إلى ما يتعلق به شخصياً . فليس المهم في الأرض الجديدة التي يطردها ألا تكون قد مشيت بها الأقدام من قبل . بل المهم ، تكون محارسته الشخصية جديدة بالنسبة إليه هو نفسه ، أن تخرج من اثر التكرار القاتلة ، وهيبات !

لقد عرف الحزن والبكاء ذات يوم كما عرف الفرح والمضحك :
« وكنت إن بكيت حزني البكاء / .. وكنت إن ضحككت ضاحياً
كأنني حبيب »

(أحلام الفارس القديم)

بكنه الآن يبحث عن طريق النعمة البريئة ، النعمة الحارة الصادقة ، النعمة التي تتركب الإنسان وتتفطر فيها أحران الكون ، كما يبحث عن المضحكة الصرفة التي لا يمسك صبرها شيء ، والتي تستوعب فراح الكون . وهو في سبيل الحصول على هاتين اللحظتين يلعب بكل ما كتبه في حياته من تجارب . إنه يراهن مثل فاوست ، ولكنه - وهو من القرن العشرين - لا يقع في دائرة صحاحته ، عندما راح يطلب النعمة والثروة والنعمة . حق إن فاوست بعد ذلك قد طلب الخصال (هيلين) . ولكنه محال بحكم طبائع الأشياء ، فالزمن لا يستدير إلى الوراء ، أما صلاح فإنه يضرب محالاً كان ينبغي أن يكون ممكناً

(العائد - ديوان أقول لكم)

والحبيب هنا - كما هو واضح - عن الطفل - الحب ، أما
الطفل - الشعر يطالعنا في قصيدة ، الشعر والرماد ، (ديوان الإبحار في
الفاكرة) وكما كان الطفل - الحب في قصيدة البقرة عائذ محمد -
يطالعنا الطفل - الشعر هنا منذ بداية القصيدة بوضعه غالبا يعود

«ها أنت تعود إليّ / أيا صوتي الشارد زما في صحراء الصمت
المرداء / يا ظل الضائع في ليل الأفار السرداء / يا شعري التائه
في نثر الأيام المشابهة المعنى / الصائغة الأسماء»

ثم يدخل الشعر في رمزه عندما يحصى الشاعر يتساءل عن السرى
يعودته .

«وأنا أسأل نفسي / ماذا ودع لي يا شعري بعد شهور الوحشة
والبعد / وعلى أي جناح عدت / حيا كالطفل ، وليلة
كالعراء»

وقد يتبادر إلى الذهن أن عصر «الطفل» هنا إنما يستخدم من
باب التشبيه . مرة للحب ومرة للشعر ، ولكن الواقع غير ذلك ،
فالطفل هو الرمز الموحد للحب والشعر معا . يتأكد لنا هذا عندما يحصى
مع الشاعر قليلا في أسئلته

«هل عدت خبيثا في بسمة حسناء من عابلا / هل كانت في
السوق أو الفندق أو في الملهي / لا أذكر ، فالبسمة في هذا البلد
ندى / فتفصل به العيان صباح مساء / . . أم عدت على نذرة
عطر الفل / فنته في عبق كفا محسنة سحراء . .»

فهكذا كانت عودة الطفل الشعر الغائب مرتفقة بتفتح وجدوى
على امرأة حسناء أو محسنة سحراء

• ب •

وعيدا عن هذا الرمز الموحد بين حب وشعر في حربه ضاح
يظل الارتباط الحميم بينهما مهيما عليه في كثير من قصائده . فهو في
قصيده «أقول لكم» جمع بينهما تحت مجموعة من الصفات المشتركة
على حيز يوحى بالارتماء

«لأن الحب . مثل الشعر . ميلاد بلا حسان لأن الحب .
مثل الشعر ، ما باحت به الشفتان / بغير أوان / لأن الحب قهار
كمثل الشعر / يعرف في لقاء الكون . لا تعوله حبة . وتعمو
حبة الإنسان / أحدثكم - بداية ما أحدثكم - عن الحب»

وهو في قصيدة «أغنية خضراء» تصور لنا وجود هذين محبوبين
عليه - الحب والشعر - في وقت واحد . وكما أنها كيان موحد لا ينقسم
ولا سحرا

«وفدا في ليلة صيف / وحيا من باب القلب كما يلج
الضيف / كانا يسامين / صنعا بإجماع ليل / قالا للقلب
سعدت مساء يا قلب ..»

جوان القصة كيان بشري ، وهو كيان صلاح كيان شعري ، فهو ليس
سحرة متطابقة بالضرورة لسيرة صلاح الإنسان . ومن هنا ارتبطت تجربة
الحب هذه بشجرة الشعر ارتباطا وثيقا إلى حد التلازم . «الشعر والحب
مثل الشجر ذي الخليلين ، حين عرست أحدهما في قلبي عرست
الآخر» (٢٠١)

وصل أن تدخل مع الشاعر إلى عالم (الشعر - الحب) أو
(الحب - الشعر) لا بد أن سه منذ البداية إلى معنى الارتباط بين طرفي
هذه العلاقة ، أو بين حدي الشجر - كما يسميها

إن دون جوان قد يظهر أمامنا - في كثير من تحلياته - باحثا عن
الحب في كل مكان ، منتظلا من الغيام بامرأة إلى أخرى . أو باحثا نفسه
عن غزوة عاطفية جديدة ، بعد أن يتسرب الملل إلى نفسه من تجربته
السابقة . وقد يدفعه إلى هذا إيمانه بأن تحليات الحلال والفتنة لا تنتهي .
وأنه قد يجد صانته (المثال الأثووي) في مكان ما . وسواء وصل إلى
لتحقيق هدفه أم لم يصل فإن تجربته - بكل تفصيلاتها وفي كل مراحلها -
كانت محصية وحده ، بمعنى أن كل ما تكشف عنه هذه التجربة من
حقائق كان يستغرق عقل دون جوان ووجدانه وحده . فالكشف الذي
تنتهي إليه تجربة دون جوان ، أو الحقيقة التي تبرز من خلالها ، أو حتى
مجرد الفكرة البسيطة التي تتولد عنها - كل ذلك يظل مسطرا في ضمير
دون جوان . ولكن عندما ترتبط الذاكرة بمرآة الشعر تأخذ معنى مغايرا
عاشق - كالفن بعامية - هو بطبيعته طريق من طرق المعرفة . وحين تنتقل
التجربة من محيطها الفردي الواقعي المحدود لكي تصبح شعرا فإنها تصب
وتتجهز إلى ضرب من المعرفة . ومن ثم فإن الارتباط الوثيق بين الحب
والشعر عند صلاح يحمل إلينا أكثر من دلالة . فهو من جهة يدنا على أن
تجربة حب الواقعية لم تكن هدفا في ذاتها بل لما يكن في أحشائها من
شعر ، وهو - من جهة أخرى - ينقل التجربة من إطار الممارسة إلى
إطار المعنى ، ثم هو - من جهة ثالثة - يحولنا . نحن المستقلين
للشعر ، طرفا في القصة ، وأحيانا يصبح الحب - الشعر مبهجا في رؤية
الحياة والكون

• أ •

توحد الحب والشعر في تجربة صلاح في رمز واحد هو
«الطفل» .

«طفلا الأول قد عاد إلينا / بعد أن تاه عن البيت سينا / عاد
عجلان حيا وحزينا / فتلمسا بكف نبضت لهما عروق الرعدة
الأولى الحينا / وتعرفنا عليه / وبكى لا بكينا في يديه ، وازعى
بين ذراعينا ، وأعنى مطمئا . وغفونا / وتكسرتا على عيبه
ظلا /

«كان طفلا عندما فر عن البيت وولي / من صبي عشرة . ذات
مساء ، كان طفلا / والمقلدناه وتادينا في أسلامنا / وانتظرنا
عطوره انخضر في كل ربيع / وشكرنا جرحه علاتنا / وتلينا
بكنس مرة من يلسنا / وتناسينا إلا رعدة نجاحتنا أول أيام
الربيع / عندما نشعر بالشوق إلى طفل ودج .»

السياق أو النسق اليومي للحياة أثر في هذا ؟ هذا جائز ، ولكن النهاية هي الشيء المؤكد ؟ لأنها - كما يقول صلاح - نهاية مكررة ومعادة :

«سألي رفيقي : ما آخر الطريق ؟ / وهل عرفت أوله ؟ / نحن
فهي شاخته فوق ستار مسندة / عطى تشابكت بلا قصد على
قرب قصر حبي / الله وحده الذي يعلم ما غيبة هذا الولد
الفرق / يعلم هل تتركنا السعادة / أم الشقاء والندم / وكيف
نوضع النهاية للمعادة / للوت أم نوازع السأم »

(الحب في هذا الزمان - ديوان أسلام الفارسي القديم)

ومن ثم فإن حالة الحب التي يمر بها الإنسان ليست حالة مستعجلة ، يتم التخطيط لها وترتيب مراحلها ، بدءاً من النظرة فالإبتسامة فالسلام فالكلام فالموعد وانتهاء باللقاء ، فلم يعد الحب هو الحب الذي عرفته الرواية منذ بدأت حتى الآن ، الذي يبدأ بالتمعارف ثم الشوق ثم الرغبة في الوصول ، بل لقد يبدأ بالرغبة في الوصول وينتهي بالتمعارف .^(٢١) إن الحب بنية مستقرة في الوجود الإنساني ، في الرجل والمرأة على السواء . ومن ثم :

«قد يفل في الحب عاشقان
من قبل أن ينسأ»

(نفس القصيدة)

فاللقاء بين الطرفين إذن ليس هو باعث الحب ، بل هو مجرد مناسبة تعرض نفسها مفتضيتها التقليدية بين اثنين تستقر في كيان كل منهما بنية العاشق . وإن ما قد يكون حدثاً من لقاء الجسد لا يكون تحقيقاً لهذا الحب ، أو تحقيقاً لرغبة حسية مبيتة ، بل هو أقرب إلى أن يكون صلاً طقوسياً ، يؤديه الفرد كلما عرضت له مناسبة أدائه ، مع يقينه من أنه عمل عارض ، سرعان ما ينتهي وكأن لم يكن :

«ذكرت أننا كعاشقين عشرينين يا حبيبي / فلما الذي
دفناه / من قبل أن نشبه / ورغم علمنا بأن ما ننسجه ملاءة
لقرشنا نغصه أنامل الصباح / وأن ما همسه ، ننعش
أعصابنا / يقظه البواح / فقد نسجناه / وقد همسناه »

(نفس القصيدة)

وربما كانت قصيدة «أغنية من ليلى» (ديوان أسلام الفارسي القديم) أوضح قصيدة تؤكد هذا التصور ، فقد شامت الظروف - دون حساب - أن يتقاطع عاشقان فيخوضا تجربة الحب ، ثم ينصرف كل منهما في سبيله ، قبل أن يعرف أحدهما ما اسم الآخر . ومادامهم الأسماء بالنسبة للعاشق !

ومن الطريف أن ما سميته «بنية الحب» يسميه صلاح «موجة الحب»

«أنتي ما مر بقلبي أن الأيام الخهمة / جعلته يا سيدتي قلباً
جها / صلبته عوذية الحب / وأنا لا أعرف كيف
أحبك / وماضلاعي هذا القلب »

لاحظ تشبة العمل في هذه العبارات (وفدا - ولما - كانا - صنعا - قالوا) ، كأن يبدأ واحدة تحركها إذا تحركا ، أو صوتاً واحداً يصدر عنها إذا تكلم . لكن كلاهما له دوره بعد ذلك ، وكان طبعاً أن يبدأ الحب

«وتقدم هذا الضروب الحب / وزمي في قلب غيرة / خضراء
بلون الآمال / وأشار ولال / قم يا شادي ، غرد ، بارك
للحب »

ثم يأتي دور الشعر .

«وتقدم هذا الضروب الشعر / ويأصبه لك الختم وأقش المرء »

كل هذا يؤكد لنا - مرة أخيرة - أن تجربة الحب المتجدد كانت - من منظور الشاعر - مطلباً يسعى إليه ، لا مجرد أنها تحمل متعة في ذاتها ، بل لارتباطها الوثيق بالشعر من حيث هو طموح من نوع خاص إلى التعرف . وبهذا تحول نموذج دون جوان الرجل إلى نموذج دون جوان الشاعر .

• - ج

ويقودنا نموذج دون جوان الشاعر إلى غمط مفهوم الحب عندنا . وسنطرح - منذ البداية - أن نقرر أن صلاح عبد الصبور يفصل بين الحب من حيث هو «بنية وجودية» قائمة في كل زمان ومكان كأنها خارج الزمان والمكان ، والحب من حيث هو علاقة مباشرة بين شخصين شعبيين في زمان معين ومكان معين ، أي إنه - بعبارة أخرى - يفصل بين التصور والممارسة ، أو بين الفكرة والفعل . فالحب قائم في نفس الحب ، أو في نفس كل إنسان ، قبل أن يكون واقعة بعينها ، يمارسها عاشقان ، وهو باق في النفس ، حتى بعد أن تنتهي هذه الواقعة الفردية المعينة . ومن ثم كانت وقائع الحب الممارس وقائع وقتية ومحدودة ، تبدأ لكن تنتهي ، لأن أي واقعة منها لا يمكن أن تستوعب الحب كله ، وهي لذلك لا يمكن أن تغني عن غيرها ، أو أن تكون نهائية . وإنما يمارس العاشق تجربة الحب في كل مرة تعرض له حل هذا النحو وبهذا المعنى ، على أمل غامض تثير التجارب السابقة الشك فيه ، وهو أن تكون التجربة المحاصرة بالتصوير ، أي تحقيقاً صلياً لبنية الحب الوجودية في شعولها .

لممارسة الحب إذن في إطار تجربة معينة ، أي من خلال علاقة تنشأ بين محبين ، هي دائماً ممارسة جزئية ، وهي لذلك وقتية . إنها موجة ما على سطح بحر حبيبي ، أو ابتسامة ما لبركان لا يبدأ جوفه ، في مكان ما من سطح الأرض . وليست الموجة هي البحر ، ولا ابتسامة البركان هي البركان . وقد تتلاشى الموجة في موجة أخرى أكثر منها صفواناً ونشاطاً ، وقد تخمد ابتسامة البركان لتظهر ابتسامة أخرى له ، أكثر تليطاً وتوهجاً . كيف تبدأ لموجة وكيف تنتهي ؟ ومتى تحدث ابتسامة البركان ومتى تفتقر ؟ وفلنترك هذا الحديث بلفة الاستعارة ولنقل : متى تبدأ إحدى ممارسات الحب ومتى تنتهي ؟ هذه مسألة لا تخضع لقاعدة ، لأن الحب - كما قال صلاح - «ميلاد بلا حساب» ، وهو ليس كالفصول ، يأتي كل منها في «وهو» ، فهو يأتي - حين يأتي - «بغير أوان» . ولكن هل يمكن أن يكون

(رسالة إلى سيدة طيبة - ديوان أحلام الفارس القديم)

عالمية هي الاستعداد الكامن للمستقر لدى الإنسان ، الذي ينشط كلما قصت الظروف نشاطه ، فإذا لم يكن هناك مقتض ظل الاستعداد مستقرا مكانه . ولكي يمارس الإنسان الحب لابد أن تكون لديه هذه الموهبة . أو هذا الاستعداد . وفي هذا المجال تتفاوت الأفراد . وعندما يبلغ هذا الاستعداد لدى إنسان ما أقصاه فإنه يبرز بوصفه دون جوان أو عامر بن أبي عامر .

٥ - د

ويفقدنا التعارض بين الأيام المهمة وممارسة الحب إلى الوقوف على شرط من شروط هذه الممارسة ، يمثل ركنا أساسيا في مفهوم الحب . فتجربة الحب أو ممارستها غير معزولة مطلقا عن الظروف العامة المحيطة بالإنسان ، أو عن رؤيته للحياة والكون . والحب الشاعر إما أن يكون على ودم تام مع هذه الظروف ، وتقبل تام للحياة والكون ، وهذا نادر ، وإما أن يكون رافضا لها وبالحق عليها ، وهو الأغلب . فهل أي نحو تمثل تجربة الحب في الخالين ؟

٥ - د ١

هناك قصيدة تقف منفردة في كل شعر صلاح ، يدون عليها راضيا عن لكون والناس ، مشيدا بمداد السعادة قاصدا عن نفسه جزئه «الحليم العظيم» ، مصاحبا الحياة في نهل واستبشار . وكأنه إنسان قد انتهى به وهج الظهيرة إلى واحة وريمة الطلال ، فإذا هو يستقر فيها ويكسر عصا الزحاح . هذه القصيدة هي : «أهل من الميرون» (ديوان أحلام الفارس القديم) :

«هناك عشى الأخير / أوقد فيها ولا أظير / هدهبها
ولير / غيرهما وفير / وعندما حط جناح قلبى الترقى / يهبها ،
عرفت أبى أدركت / نهاية المسير» .

وتكاد هذه القصيدة كلها أن تكون تغنيا بصفات الطيبة والبرادة والحد والشمسية والنصرة والسحابة (كذلك نغمى - فلك الندى - ربح الزهرى حداللك - حنانك الرقيق - وجهى الذى نصرته يسمتك - أى نسيم ناعم هذا الحنان - تطل من هيوننا قلوبنا الممتحة ..) - كأن شاعر روميا شعره السعادة فراح يصنع من محبوبته مثالا لجمال روحى أحاد ، لا مجال فيه لحركة الخواص . ومن ثم كان طبعيا أن نتمتع هذه السعادة الروحية بعمارة آثار كل لشباك معضل قديم بين الشاعر والسماء - وبينه وبين الكون - وبينه وبين الناس :

«وأى كون طيب محيطنا / حين نكون وحدنا معا / أبى كمال لم
يشاهد مثله / أبى جمال / الله عادل بنا ، والكون غير ما
يزال / والناس شفاهون كالخيال ..»

ويظل الشاعر يتحرك في هذه القصيدة حركة مطردة في خطين متوازيين متساويين . أحدهما يتعلق برؤيته للوجود بكل عناصره ، والآخر يتعلق بتجربة الحب . والشعور بالرضا ، بل السعادة الفاعرة ، هو ما

يسيطر على هذين الخطين . حيث يبدو سلام الشاعر مع الوجود في مستوياته المختلفة (السماء والكون والناس) منعكسا على تجربة الحب . بقدر ما يعكس رضاء عن هذه التجربة على علاقاته بالوجود . ومن ثم بدت هذه التجربة معايرة كل المغايرة لتجارب صلاح الصانع واللاحقه . فهي لا تبدو واقعة عابرة . لجميع بين المشاعر المتناقضة وتعيش لحظتها على سطح الزمن أو في هامشه . بل تبدو في إطار من التوراتية والإسراق كأنها الضائقة المشوذة . أو كأنها عاية العايات . ومن أجل هذا كانت هذه القصيدة - على غير التأني في شعر صلاح - ذات صوت واحد ، يتحرك فيها أو بمعنى طليفا من بدايت حتى نهايتها

وربما جاز لنا أن نستخلص من هذا الموقف - أخيرا - أن تجربة الحب لا يمكن أن تبلغ محققها الكامل إلا إذا توطن السلام بين الإنسان والوجود

٥ - د ٢

إن نمرود هذه القصيدة في شعر صلاح - رؤية واداء - لا يلى الحليفة في شأن تجربة الحب بعامة هذه . وهي - كما لا يمكن أن تكون - تحفقا كاملا لبنة الحب الأصلية ، بل على العكس ، فإنه يؤكدنا خلق هذا التحقق على حالة السلام مع الوجود هو نفسه ما يجعلها - عند الانتصار إلى هذا السلام ، وهو الأغلب - غير قابلة للتحقق . وم يكن صلاح على ونام مع العالم (ما أكثر ما كرر على أصحابنا عبارات مثل : هذا الكون موبوء ولا يبر - عالمكم موبوء) بل كان رافضا له في كل مستوياته . قد نداعبه الأمنيات فيشجبل نفسه وقد ربط الحب بينه وبين محبوبه برابط وثيق على مر الزمن ، كأن يصبحنا نجمتين جارتين ، أو موحنتين توأمين ، أو جناحي نورس رقيق ، ولكنه - لكي تتحقق هذه الأمنيات أو تحقق واحدة منها - كان لابد أولا أن يكون في سلام مع الوجود . ولكن لما كان هذا السلام مفقودا ، فإن الشعور بهذا الفقد ينعكس على نفس الشاعر ، ويحول دون دخوله في حالة تحقق كامل للحب ، ويقتطع في نفسه المראה .

«لكنى يا فتى مجرب قديد / على دصيف عالم يهوج بالتخليط
والقمامة / كون هلا من الوسامة / أكسبى التعيم والجهامة»

وقد سمعنا منذ قليل بشكو للسيدة الطيبة لآيام المهمة ، التي حكمت جهانتها على قلبه فلبسته موهبة الحب . وهو لا يمل من تكرار هذه الحقيقة

«ولأن الأيام مريضة / ولأن الليل الموحش يولد فيه
الرجب / لن نجى .. حتى الحب ..»

(يا نجمي - ديوان تأملات في زمن جريح)

وهو في القصيدة معها يقول :

«دعنا في قلبنا مرج مغلول الأقدام / مرج غلاب
كالأحلام / وقصر العمر / هل يضحك يا نجمي إنسان مقصوم
الظهر ؟ ..»

عاشق الحكمة وحكيم العشق

يملك ما يملأ كفيه طعاما (نفس القصيدة) ، وهو لا يخل ليده بالخواهر أو صديقه بالأوشحة . شأن دون جوان القديم ،^(٢٢) ولكنه في الوقت نفسه كان لا يسي أن يقدم نفسه بوصفه شاعرا ، وكأن هذه الصفة تعرضه عن كل ما فاته من صفات دون جوان

وهذه الصفة لها مغزاها حين يعود فتذكر الرابطة الوثيقة بين الشعر والحب . فهو إذ يقدم نفسه بوصفه شاعرا إنما يقدم نفسه - في الوقت ذاته - بأنه محب ، بل أكثر من هذا أنه يوحى بأن هذا الحب لن يكون تجربة شخصية منية ، بل سيخطر آخر الأمر من خلال الشعر ، فيتحول بذلك من قيمة حيوية إلى قيمة إنسانية ، من فعل لا يهد أن ينتهي إلى قيمة معرفية

وفي إيجاز أقول : إن إحساس الشاعر بضرورة الحب من أجل أن يبقى الشعر هو ما كان يوقه في تكرار التجربة . مع نفسه من أمه مجرد سلوى وعزاء عن فتح العالم .

٥ - و

في إطار هذا المفهوم تصبح الشهوة عرسا ، نلسة إلى الحب ، ويصبح التنميس عن الغيرة هو الوجه الآخر المملوط للحب عند الشاعر . وقصيدة «أنى» (ديوان تأملات في زمن جريح) بناء رمزي يشير إلى موقف الشاعر السلبي من حبيته التي «تظني المصباح» ثم تظلم شهوتها على يده . والقصيدة تنصح بتور الشاعر واستسلامه هذا للطفن الليلي المتكرر

لكن الموقف يصبح أشد وضوحا عندما نتوقف عند ذلك الحوار الذي دار بين صعيد (الشاعر) وليلي في مسرحية صلاح وليل وأنخون ،

ليلي : أتمنى لو عشنا في عش واحد

صعيد : نعمين .. سرير واحد ؟

ليلي : كالأزواج جميعا يا حبي

صعيد : أفر الجنس إذن ؟

ليلي : بل هو تحقيق الحب .

صعيد : الحب إذن وهم دون الجنس ؟

ليلي : بل هو شوق ظمان يعني أن يتحقق

صعيد : هل كل الزوجات يجازن الجنس بشوق الحب ؟

ليلي : لا أدري

ثم يعود الحوار بينها مرة أخرى فيجري على النحو التالي

ليلي : انظر لي وألمسي وحسني

إلى وتر مشدود

يعني أن ينحل على كفك غناء وتقاسم

صعيد : أوه الجنس

لعمري الأبدية

وجه الحب للقلوب

وليس محض صدمة أن يكون موقف صعيد (الشاعر) في هذه

وهكذا نسلّم الشاعر رأيه للعالم إن شعر عميق «التماسة» - يصح من الخيال معه تحقيق الشهوة بالحب ، وتصح كل تجربة حب بموضها محكوما على مد البداية بأنها ستنتهي وشيكا

لقد كان دون جوان راضيا للعالم ، وراضيا للمجتمع بأفكاره وأعرافه ونقائده . وبسبب حشد خلاصه في الحب ، ولكن كل عربة كانت تسلكه إلى تجربة جديدة . وما كان من السكر أن يقر له في الحب قرا . قل أن بعض يديه من العالم . وهيات ؟ أو يتغير وجه العالم على البحر الذي يريده . وهيات كذلك !

٥ - هـ

ولكن هل يعني اليأس من تحقيق كمال الحب . نتيجة لليأس من صلاح العالم ، أن يعض دون جوان يديه من التجربة والمحاولة ؟ ولأى شيء بعد ذلك بعض ؟ وماذا يصح الشاعر الذي خرس الحب في قلبه يوم غرس شعر ؟

كلا . لم يكن أحدهما لكف من التجربة . مها كانت نتائجها المتوقعة ، فهي الشيء الوحيد الباق والممكن . ونكبتها بخضبان في التجربة لمطفي مختلفين ، فدون جوان يعض فيها تحديا للمجتمع وانتقاما منه . والشاعر يعض فيها بوصفها العزاء له عن شروق العالم .

«ولا صار عقق الحب في قلبي هو السوى / لأبام بلا ظم
وأشباح بلا صورة / وأمنية بمنحة بحرف النفس
مكسورة / حملت الحب للمحبوب ثم دوت من قلبه / ولقت
له . أبتك لا كبير النفس ، لا ناه / ولا في الكم جوهرة ، ولا
في الصدر وشحت / ولكن إنسان فقير الحب والقطنة / ومثل
الناس أمحت من طعاني في فجاج الأرض / وعن كرخ وإنسان
ليستر ما تعريت .»

(الحب - ديوان أقول لكم)

فالحب هنا صرب من العراء للنفس عن حية الظل في الحياة والناس . وعن الإحباط في تحقيق ما يرميه الخيال من مطامح وآمال في حياة بريئة حاية من التلويح والتريش . وحتى يكون الحب سلوى للنفس عن شروق الواقع وعذاباته فإننا لا نتوقع عندئذ الحب النياه بنفسه ويفدنه على الإغراء . المدح يزعجه في الفتك بالنساء . المظن إلى جاعه وثراته . والمألوج بها فيما ينصه لها من شبك ، مثلا عرفنا في شخصية دون جوان في بعض حباتها . بل يبرز عندئذ الحب النقيص . الذي يكسب قلب المحبوب بصعفه وقلة حيلته وحواء ذات يده . ولكنه يسبى من دون جوان هائلة الصدق مع النفس . ومن ثم فإن التناقص في سبوكها يرجع آخر الأمر إلى الهدف الذي علقه كل منها على المص في تجربة الحب . فإذا اختلفت وسائلها في التحول إلى قلب المحبوب فقد اشتركا في الهدف وفي النتائج . ولم لا يكون ! هي نفس الوسائل تستخدم مرة في حله إندب وآخر في حلة بى ؟ وبعبارة أخرى فإن صلاح عبد الصبور الشاعر يحقق دور دون جوان وأهدافه حين يبي عن نفسه صفاته . فهو يبي عن نفسه أن يكون أميرا أو له علاقة بقصور لأمره (قصيدة «الحزن») . كما يبي عن نفسه مظاهر المزاء ، فهو لا

المسرحية من اجتناب أو الشهوة هذا الموقف . ومن أجل هذا أيضا .
وقبل سعيد ، نصح القردل للأميرة (مسرحية الأميرة تنتظر) :
« يا امرأة وأميرة / كوني سيئة وأميرة / لا تفتي ركبتيك التوراتية في
استخذاء / في حقوى رجل من طين / أيا ما كان ... »
إن هذا الموقف كله يعطى على رؤية دوجوانية . ألم تعرف من قبل
موقف دون جوان من « دونا فلورا » ورأيه في أن استمراره في الزواج منها
لم يكن إلا نوعا من « الزنا المستر » ؟ !

٩ -

والآن وقد طالت بنا الرحلة مع صلاح عبد الصبور بوجهه
الفاسق ووجهه اللدوجواني لا يبق إلا أن نقول إنه لم يكن يحمل هذين
لوجهين متضادين (وما فصلنا بينهما هنا إلا لضرورة إجرائية) ، بل كانا
متدحين ، أو كان كل منهما يصبح قناعا للآخر ، وفقا للظرف والموقف .
ولا يخفى من منها نقرا مثل قوله :

« تعصر على الوحدة في ساعات العصر المظلمة الخطوات / ...
أضفى صندل أنسج في الطرقات / أجمع أجساد النسوة / أنجل هذا
الردف يمارق موضع ويسير على شقه / حتى يعلق في هذا الظفر / أو
هذا اليد يطير ليطو هذا الحصر / (وأعيد بناء الكون) ١٩ »

• هوامش :

(حديث في مقهى - ديوان تأملات في زمن جريح)
هل هو فلاوست الذي كان يتعذب بشعور الوحدة ؟ أم هو دون
جوان الذي يخرج عثا عن مواطن الفتنة ؟ أم هما معا وهما يريدان أن يفيرا
الكون ؟

ويأتى عيني منها نقرا كذلك قوله في المقطع السادس من
« مذكريات الملك عجيب » .

« والفزع من حيرة الأفكار والنسل ! / أبحث في كل الخنايا عنك
يا حبيبي المقتة / يا حنة من الصفاء ضائعة / هل تخفين في الجسد
أعصره ليتغص / وحين يروى يتزوى ولا يرد . وبعد ساعة يعود الظمأ
كان كل ما لرحوى / كان صرايا أو زهد » .

هل هو فلاوست الذي تعذب بالأفكار والبحث عن الحقيقة ؟ أم
هو دون جوان الذي يبحث عن الصفاء في الجسد ؟ وهل الخطاب هنا
موجه إلى الحبيبة أم إلى الحقيقة « المقتة » ؟

إن الإجابة تؤكد لنا أن هذين النموذجين القديمين قد امتزجا - من
خلال الشاعر - ليصنعا معا بنية أكثر تركيبا ، يصبح فيها عاشق الحكمة
هو نفسه حكيم العشق . وهذه البنية هي ما يفسطه شعر صلاح في وعينا
المتاصر .

(١٧) Speed: op. cit. p. 173.

(١٨) في كتابه « كتابة على وجه الجرح » - الرطل العربي للنشر والتوزيع ١٩٨٠ - ص ١٧٤

(١٩) « ملأه الملاح » - حسن مجروح - ديوان صلاح عبد الصبور - دار المردد - بيروت ١٩٧٦ - قسم المسرحيات - ص ٢٣٠ - ٢٣٢

(٢٠) ديوان صلاح عبد الصبور - ص ١٧٥ - ١٧٦

(٢١) انظر مقدمة مجموعته الشعرية « عمر من الحب » - الكتاب الذهبي - ص ٧ - وتصيد
« تأملات ليلى » من ديوان « شعر الليل »

(٢٢) « مع قصيدة » - قصود مشرقة - ديوان « شعر الليل »

(٢٣) صلاح عبد الصبور « كتابة على وجه الجرح » - الرطل العربي للنشر والتوزيع ١٩٨٠ - ص ١٧٢

(٢٤) صلاح عبد الصبور « أصوات العصر » - الدار القومية للطباعة والنشر - ص ١٢٠

(٢٥) صلاح عبد الصبور « عمر من الحب » - الكتاب الذهبي - مؤسسه رو اليوسف - ص ٨

(٢٦) صلاح عبد الصبور « عشق الحكمة » - دار بيروت - ص ١٢٣

(٢٧) « جرد هذا النص عبد صلاح في عدد من المصاحف » - « تأشيد صر » - ص ١٠ - ص ١١
صعدة - « عبه حب » - ص ١٠ - « أغلى من العيون »

(١) انظر بحث الشرقاوي - قضايا الأدب الجاهل - دار النهضة العربية - بيروت ١٩٧٩ - ص ٢٤٩

(٢) انظر كتابنا « التفسير النصي للأدب » - الفصل الخامس تحليل قصة « السراب » - كتيب
محمود

(٣) J. W. Speed - *Face in Literature* - Oxford Univ. Press, London 1975.

(٤) انظر « صلاح عبد الصبور لكتاب » طرق الحيلة - لابر حزم - في كتابه « رحلة على
الفرق » - الشركة المتحدة للنشر والتوزيع ١٩٧٩ - ص ١٨٩

(٥) Dictionnaire des Personages Littéraires et Dramatiques - S.E.D.E. et V. Pompidou, 3e édition 1970, p. 27

(٦) « مريد دون جوان » - ترجمة محمود ميعال - روائع المسرح العالمي - رقم
٢٢ - القاهرة - ص ١٣ - ١٤

(٧) ص ١٥

(٨) ص ٩١

(٩) ص ٢٧

Speed: op. cit. p. 173. p. 174. (١٠)

B. Shaw - *Man and Superman* Penguin (books 563 p. 2 (11)



الرؤية القصصية في شعر

صلاح عبد الصبور

□ عبد الرحمن فهمي

على المادة المصورة في تعبيرها مثل النحت والرسم ، يصعب أن نتحدث عن رؤية الفنان للمظهر بعيداً عن الجانب العقلي أو الوجداني الذي أمس عليه اختيار زاوية الرؤية . ومن هذا المنطلق نتحدث عن أنواع من الرؤية تتعدد وتختلف بتعدد الصور واختلافها ، فيكون الفرق بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية نابعاً من الفرق بين القصة والدراما . والدراما هنا ليست بالمعنى المسرحي وإنما هي بالمعنى العام الذي نعنيه عندما نتحدث عن الدراما في لوحة أو في قصيدة أو في عمل موسيقي . وقد سرنا الدكتور عمر الدين سماعيل في كتابه (الشعر العربي المعاصر) بأنها (تعني ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله^(١)) . وقد أكلت في التجربة والممارسة خلال ثلاثين سنة أن هذا التعريف هو أصدق التعريفات وأصحها ، فالرؤية الدرامية إذن هي أن يدرك الفنان موضوعه على أنه صراع . ولكي يوجد صراع فلا بد من وجود تقيضين اثنين على الأقل يتورط بهما هذا الصراع . ولكن وجود المتناقضات وحده لا يكفي لخلق الدراما أو الشعور بالصراع ، فلا بد من وجود حركة متردة بين المتناقضات جبهة ودعائها ، وارتدادها وانحطاطها ، حتى نحس بالصراع . ومستوى العمل الفني يتحدد بمدى قدرته على خلق هذا الإحساس بالحركة في نفس المتلقي . وعندما نقول إن فناناً ما يتمتع برؤية درامية فإننا نعني أنه قادر على إدراك المتناقضات في موضوعه ، وانقطاعها وهي في أفضل حالات الحركة . ثم تسحب بطريقة تنقل بها في المتلقي تولد عنده توتراً مماثلاً للتوتر في نفس الفنان .

هذه هي الرؤية الدرامية ببساطة وإيجاز على حد تعبير الدكتور عمر الدين سماعيل . فما الرؤية القصصية ؟

قد لا نستطيع تعريف الرؤية القصصية مثل المصوح والساطعة التي عرفنا بها الرؤية الدرامية ، وذلك لأن المجال التطبيقي للرؤية القصصية مقصور على فن القصة وحده ، بعكس مجال رؤية الدرامية الذي يشمل المسرح والموسيقى والرسم والنحت والشعر وقصة نفسها . كما يشجع في عقد المقارنات التي تساعد على التوضيح . ونسب حرم من الرؤية القصصية في بحثه مفرد ثم إن رؤيته القصصية تعتمد اللغة أدلة (واللغة - بعد إبراهيم صوب (وهو مدرث حسي) ، ورغم أنها ترمز من بين ما يرمز إليه من الأشياء ، لأشخاص (وكذلك مفردات حسنة)

لا أشك في أن العنوان سيثير تساؤلات كثيرة ، فصلاح عبد الصبور شاعر كبير ، وأحدث عن رؤيته الشعرية هو المتوقع . وهو الأجدى في أية دراسة لكتب عن شعره . وإذا كان لصلاح إنتاج قصصى - وله فعلاً إنتاج قصصى^(٢) - فهو لا يمثل ركناً هاماً في مكانته الأدبية . ثم إن الأمر مجرد تعصب من القارئ الأدبي الذي أنارته بمحلي التمس أوهى الأسباب لاكتسابه إلى حظيرة شاعر أو شاعرة لا صلاح . ١٩٠ .. وأحق أن الأمر ليس فيه شيء من طغاة على الإطلاق ، إنما هو محاولة من لتفسير خصائص معينة في شعر صلاح . اعتقد أنه يروى الكثير من شعراء جيله فيها ، ثم إنه رأى قديم في قلته له عندما قرأ علينا مخطوطة قصيدة (أبي) في الجمعية الأدبية المصرية ، وكانت أول قصيدة له في الشكل الشعري الجديد الذي اشتهر به وأصبح أبرز رواده . ثم قلته له مرة أخرى عندما قرأ علينا مخطوطة (مأساة الحلاج) وكانت أول مسرحية له . ولا ينبغي أن المصلة بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية وثيقة حتى نحقق إحداها إلى الأخرى عكسا وطردا دون تغيير في النسيج الكبير^(٣)

ولقد وردت في هذه السطور ثلاث رؤى حتى الآن : قصصية وشعرية ودرامية . وحتى لا يدخل في جدل طويل ثم يكتشف كل منا - كما يحدث عادة - أنه يستعمل المصطلح عمى يختلف عن المعنى الذي يستعمله فيه الآخر ، أرى أن نبدأ بالاتفاق على تعريف المصطلح . وقد لا نحتاج إلى تفصيل في الرؤية الشعرية ، لأن الفرق بينها وبين الرؤية الآخرين واضح لا لبس فيه . أما اللبس الحقيقي فهو فيما بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية ، فكثيراً ما يقع الخلط بينهما ، أو نلغى إحداها لحساب الأخرى . خصوصاً في الكتب الدراسية وما يشبهها مما يكتب تطهراً وتقييداً للتقدم

(١)

يقصد بالرؤية قصة بحددها صرحه و التبع الذي يرى به الفنان لأشياء . واختصاراً بمصطلح سماعيل : «نقطة الرؤية الحسية والرؤية عينية معاً» . وخصوصاً - رؤيتي تلك الحقائق عند الممارسة حيث يصعب - بل يستحيل - فصل بين - وحتى في الصور التي نعتمد

إلا أن البنية نفسها مدرك عقلي في حقيقة الأمر. وسبب ثالث يجعل التعريف أصعب وأعقد، وهو أن القصة أنواع وألوان متعددة، غير أن منها قصصا دراميا وقصصا غير دراميا، والقصص الدرامي هو (أرق أشكال التعبير القصصي للمعاصر)^{١٥}. والتحليل دائما - أو ينبغي له - أن يتناول أرق النماذج. وهنا يحتفظ مفهوم الرؤية الدرامية بوصفه مفهوم الرؤية القصصية المعاصر نوعا ما عند أغلب الدارسين، بل يحدث أحيانا أن تسمى الرؤية القصصية تماما وتندمج في مفهوم الحكاية وهذا ما يحصل بعض الدارسين يرغم أن الشعر العربي عرف الشعر القصصي، ويضرب مثلا بأبيات البحري في لقاء الدب أو أبيات للحطيم في إكرام الضيف. والسبب في هذا أنه يوجد بين مفهوم القصة ومفهوم الحكاية. فكل قصة حكاية بغير شك، ولكن ليست كل حكاية قصة، فالحكاية سرد أحداث باللغة، وكل قصة لا بد أن تسرد أحداثها باللغة، غير أن مجرد سرد أحداث باللغة لا يصنع قصة. وهناك عبارة مأثورة تنسب إلى إ. م. فروست على ما أذكر تقول: (إذا قلت مات الملك وماتت الملكة فانت لم تصنع قصة، ولكن لو قلت مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه فقد صنعت قصة). والمقصود هنا هو أن عملية التذوق ترتب معولا على علة، وترتبط نتيجة بسبب. وهذا يضع أيدينا على فرق يبدل بين الحكاية والقصة، فالحكاية لا تكون قصة إلا إذا ارتبطت أحداثها ارتباطا بالعلل والنتيجة بالسبب. عمل وصفا يصعب هذا التمييز على معنى الرؤية القصصية، فنقول: هي القدرة على إدراك العلاقات بين الأحداث؟ هذا شيء ولكنه ليس كل شيء. فلابد من أن توجد مع القدرة على إدراك العلاقات بين الأحداث قدرة أخرى على الاختيار من بين هذه الأحداث، بحيث يبقى البناء أكثرها تمثيلا لموضوعه من بين تلك الواقعة فعلا أو الممكن وقوعها، فمخرج بسان عمله صامعا ومحدوده منه بعد الظهور. يصم بين الحدين ماث من لأحداث الصغيرة التامة أو البارزة الطامة. ندما من الخلاقة قبل المخرج وانتهاء ربما بمشاهدة مع رئيس العمل والاستفادة أو الفصل.. ماث لا تخص من الأحداث المتفاوتة بين الصاحة والأهمية كما ترى، ولكن الرؤية القصصية هي التي مكنت صلاح من اختيار ثمانية أحداث فقط ليسج منها مطلع قصيدته (الحزن)^{١٦}.

يا صاحبي إلى حزين

طلع الصباح لما ابضت (١) ولم ير وجهي الصباح
ومررت (٢) من جوف اللبنة أطلب الورق المتاح
وغضمت (٣) في ماء القنطرة عجز أيامي الكفاف
ورجعت (٤) بعد الظهر في جبي قروش

فشرت (٥) شاي في الطريق

ورنقت (٦) على

ونمت (٧) بالبرد للورع بين كفي والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرين

وضحككت (٨) من أسطورة حنقاء ردها الصديق

ودمعت شحاذ صديق

هذه القصيدة هو حمت بشراسة عندما نشرت لأول مرة في أوتل الخمسينيات. وكان محور الهجوم هو الطغاة والسوقية - فشرط الشاي ورقق النعل ولعب الرد أحداث تافهة لا تستحق أن يعرف عنها الشاعر. والظفة التي صفت بها لغة سوية ولكن فلت هؤلاء المهاجمين أن الطغاة والسوقية هنا مقصودتان فنيا، فاختيار شرب الشاي ورقق النعل ولعب الرد من بين مئات الأحداث التي ربما كانت أهم منها بكثير، اختيار متعمد ليحقق التماسك بين نوعين من الرؤية الفنية. أما الرؤية القصصية والرؤية الدرامية فلي مطلع القصيدة تناقض درامي واضح بين طلوع الصباح بما يعمل من إشراف وجهه وبين الحزن، مع قوافر حركة سريعة في الانتقال بينها عن طريق حرف الفاء (طلع الصباح ف... ما ابضت) وفي آخر المقطع تناقض درامي آخر مع الحركة في (وضحككت من... ودمعت..). فالمقطع محصور بين بداية درامية ونهاية فؤادية. والأحداث التي بينها يحكيها الشاعر في سرد متتابع باستعمال واو العطف التي لا تفيد ارتباط العلة بالمفعول، ولكن مجموعة الأحداث نفسها معلول للعلة المذكورة في مطلع القصيدة (إلى حزين.. وسبب حزني في أني ما ابضت... ومخرجت.. وغضمت.. ورجعت.. الخ) حتى نصل إلى الحدث الأخير (وضحككت) فإذا به يكون علاقة درامية بالغة التناقض مع المطلع (إلى حزين). وعندئذ نجد أن الأحداث التافهة التي سردها كانت ضرورية لنؤدي إلى هذه النهاية المتناقضة مع المطلع. ولو لم تكن هذه الدرجة من الطغاة، ما صلحت علة للمفعول (وضحككت). ومن هنا اكتسبت هذه الأحداث أهمية فنية. بغض النظر عن طغائها الواقعية. وهذه هي الدالة في الاختيار من بين الأحداث الواقعية والممكنة التي اشربا إليها كمظهر من مظاهر الرؤية القصصية. وهي هنا متداخلة مع الرؤية الدرامية دون أن تكون إياها كما هو واضح.

ولكن الرؤية القصصية ليست مجرد إدراك للعلاقات بين الأحداث واختيار واع منها لما يمثل الموضوع، فهي قبل ذلك قدرة على رؤية الأحداث نفسها، أو لنقل رؤية الموضوع على أنه أحداث، أو لنقل مرة أخرى هي تحول الموضوع إلى أحداث، فكما يتحول الموضوع في رؤية الرسام إلى ألوان وخطوط ومسب، ويتحول في رؤية المسرحي إلى مجموعة من الشخصيات المتصارعة، ويتحول في رؤية موسيقي إلى أصوات متعة، فإنه يتحول في رؤية القاص إلى مجموعة من الأحداث المترابطة ارتباطا بالعلل والنتيجة بالسبب. فبره وبهيمه وحسن به ويتعامل معه في خلالها، حتى يصبح أن يكون إن الموضوع هو الحدث وإن الحدث هو الموضوع في رؤيته الفنية.

- ٢ -

ندبهر أن حديثنا عن الرؤية القصصية لا يعني أن هي معاملة دون غيرها من الرؤى في إنتاج العاد حتى ولو كان قاصا. فالفقصة التي تعتمد الرؤية القصصية وحدها - كالقصص البوليسية الرحبسة - قصة فقيرة لا تحسب على الفن الأدبي. فالأولى إذن ألا تستقل الرؤية القصصية بعمل الفنان في الشعر. ولحق أن القصيدة الحيدة تكون غالب نتاجا مشتركا لعمل أكثر من رؤية فنية. وبخاصة الرؤية التصويرية.

الرؤية القصصية

شربوا من يدي رحيق الحسن
قلت . من أنت ؟ قال : رؤيا حبال
كـلـل حى على الوحود ، وآو
منسفة ماديت الحلائق حول
لقبتي السماء بالسيان
قلت بإحدى الخطايا لقبر
مردت ركسسه بيد الخفراء
لاذ عمري بشاطئيك فدعى
في ثرائك الخرب أقدس زمان
فتمطى فرلزل الأرض نحى

وطوى الصمت في الملا إذ طوان
الخط العام في القصيدة - كما ترى - حكاية أشبه بالحلم أو
الكابوس - فالشاعر في لحظة بأس وعجز عرق في نوع من النوم رأى
نفسه في مكان مقفر فيه رجل عجوز يشير إلى غير من الدموع ، ودار
بينها حديث عرفته أن هذا المعجزة هو السيان - فسأله أن يلوذ به ،
ولكنه انحنى - وأفاق الشاعر من حلمه أو كابوسه . وهذه حكاية لا
قصة ، لأن أحداثها تقتقد رابطة العلية التي أوصفتها بأنها أساس في الرؤية
القصصية . والحكاية ليست رؤية قبة ، ولكنها مهاد (أرضية) للرؤى
الغنية الأخرى . وفي القصة تكون الحكاية هي مهاد الرؤية القصصية
وليس هي نفسها . وهذا مايسر تحويل القصص في دروس موسيقى
أو لوحة أو تمثال . وهي في الشعر تقوم بنفس الدور (المهاد) للرؤية
الشعرية . وهذا ما ينبغي أن نلاحظه حتى لا يحدث بين الحكاية في
القصيدة وبين الرؤية القصصية - فلقاء الشاعر بالعجوز ومادار بينهما في
قصيدة سمر السيان مهاد رؤية غنية هي عهد القصيدة . ولكن ليست
الرؤية الغنية نفسها . فإلى رؤية الشاعر الغنية يد ؟

إذا رجعنا إلى القصيدة الكاملة في الديوان وجدنا أن لصور
وحدها ، هي التي تحت أيات الحكاية من واحد وعشرين بيتا إلى أربعة
وثمانين . عهد البيت الثالث (ونسيت الشباب والسحر .. إلخ) وقبل
البيت الثالث (وتجردت من زمان وكوى) نظم الشاعر أربعة وعشرين
بيتا بفصل فيها ما سببه ، وكل بيت منها يبدأ بقوله (ونسيت) ثم يأتي
بالسبي في لفظة واحدة ويشغل بقية البيت بتشبيه له

ونسيت للى (وكانت شعاعا
باعت الظل حائرا في جاني)
ونسيت الأسي (وكان رياحا
أزجت الفن عطفوها في كيان)
وهكذا تتوالى الأبيات حتى تكتمل أربعة وعشرين قبل أن يتحرك
الحديث في الحكاية (وتجردت من زمان وكوى .. إلخ) . ويشعر
الحديث هذا البيت وبيتا آخر بعده . ثم يتوقف ثابته تحت مجموعة أخرى
من الصور ترسم لوحة للفترة التي وجد نفسه فيها (حاصم الدهر ليها
مضى .. إلخ) . وتستغرق هذه الصور خمسة أبيات قبل أن يتحرك
الحديث بقاء العجوز (وإذا أشيب ..) . ويشمل وصف العجوز أربعة
عشر بيتا أخرى حتى يصل إلى الحركة في البيت الثالث عشر من حكاية
(ارعشني السين) . وعصى القصيدة حتى تبلغ أربعة وثمانين بيتا

والرؤية الدرامية (ورؤية الشعرية ضحا على كل شيء) . ولكنها ليست
موصوع حديثنا) . والرؤية التصويرية - وهي أصلا رؤية الرسام - هي
التي تحت الشعر بصورة الغية . بدءاً من التشبيه والاستعارة والمجاز .
وسواء بالصورة المركبة التي تستلزم مجموعة من الأبيات أو تشمل
القصيدة كلها . غير أننا يجب أن نفرق بين رؤية تصويرية هي عماد
القصيدة ورؤية تصويرية مساعدة . تترى القصيدة وتعين على تمكين
الرؤية الأساسية . وفي قصيدة (الخرد) نرى ذلك في الفقرة السابقة ،
يحور الخرد (وهو موصوع) في رؤية الشاعر إلى خطوط وألوان ويست
يمكن أن ترسم في لوحة (حرب طويل كالطريق من الحميم إلى الحميم)
أو إلى أصوات . وإن كانت بطريقة سلبية (حزن صموت) (كالأصوات
بلا صبح) . ولكن هذا لا يتعارض مع رؤية الشاعر لموصوعه في
الأساس على أنه مجموعة من الأحداث المترابطة ترابط المعلول بالعللة
لرؤيته بفضائيه هنا هي كثيرة بفضائيه وعمادها . والرؤى التصويرية
أو بضمومية إثراء وتمكين لها . حتى إنها لا تبرز إلا في الأبيات التي هي
وصلات و (مشدات) بعده للمهر - تربط بين مقاطع القصيدة (مصول
نقصة)

ونعلم مقدرة بين صلاح وشاعر عبقاني آخر هو محمود حسن
إسماعيل تعين على توصيف ما أراه إليه وتأكيده

في ديوان (أبي المظفر) قصيدة هي من عيون شعر محمود حسن
إسماعيل ومن كثرة تمثيلها بهذا الشعر ورؤياه الغنية . وهي قصيدة
سمر السيان (١١) . وقد صاغها الشاعر في أربعة وثمانين بيتا . فإذا أردنا
أن نتبع حصر العهد للقصيدة وحدها لا يشمل غير واحد وعشرين
بيتا . استأذن في إيرادها كلها هنا تيسيرا للمقارنة

اسقباني من حمرة النسيان
وانسياني فقد نسيت زمان
ونسيت الشباب والسحر والأحلام والفن والرؤى والأغاني
وتجردت من رمسيساني وكوى

لرمسان محجب عن صبان
وبذا لي في فقرة ألفت الصمت عليها صوامع الزمان
جيت فيها حيران أقداف نفسي في عضم مفيد الشيطان
وإذا أشيب يغمم كاعيون بين السهول والوديان
أدنى الرءاء أدهله الوهم وغشنه هبة الجوان
ويدها لقامة الزمن الأعرج .. عكارنان مشدوختان
هم إحداهما ولوح بالأعرجى لواد مخبر نمسا
نسبه جر من الدموع وجب

منزع بالأتين والأشجار
وفلوب ألبها بين جنبيه سمى بحرى بلا ريان
أرعشني الفير واستلب الأشيب وعي . رياه ماذا دهاني
فهاويت كاهنم على أنلاء روحى المنزع الأسبان
ثم مادينه فأمعن في الصمت قليلا وصاح لي : عن دعائي ؟
قلت روح معذب . قال . من أين ؟ قلت الأسي إليك زمان .
قال أقبل فكم بدميائه صرعى

على هذا المنهج - حدث في بيت أو بيتين ثم توقف عند حدث من الصور في أبيات أكثر عددا

وهذا المنهج - كما هو واضح - يعتمد الرؤية التصويرية سبيجا للقصة حيث يتحول الموضوع في رؤية الشاعر إلى عدد حائل من الصور الحركية . ومن الحق أن كل الصور - أو أغلبها - تنحصر حدث وحركة ولكنها أحداث وحركات تحدد الصورة الحركية لا الموضوع - فالرياح التي رجعت إلى حضن في كان الشاعر هي رياح الأسى لا السكينة . والشماع الخائرون حياه هو شماع التي لا النسيان . وهكذا وهو يود آخر من الحدث والحركة - يحكم الصورة ويلونها أو يبررها أو يشحها بالعمل . ولكنه غير الحركة والحدث الناجين من الرؤية القصصية - أو الدين هما الرؤية القصصية نفسها - كما رأينا في قصيدة الحزن

ولحق أن أعب صور صلاح تعتمد لرؤية القصصية حتى ووم يكن سيج القصيدة قصصية هي المقطع الأول من قصيدته (الظل والصليب) ^(١) يتحدث صلاح عن السأم - وهو مظهر لحالة نفسية كاسيون - يبدأ المقطع بيت تقريرى

هذا زمان السأم .

ثم ينتقل مباشرة إلى رصد مجموعة من الأحداث والحركة

مع الأراجيل صام

ديب فهد امرأة ما بين إلى رجل
سأم .

ثم بيت تقريرى آخر يتبعه بصورة حركية

لا عبق للألم

لأنه كالزيت فوق صفحة السأم

ثم بيت تقريرى ثالث

لاعلم للندم

تتال بعدة مجموعة من الأحداث المتحركة السريعة

لأسم لا يحملون الورر إلا لحظة

ويهد السأم

بفسهم من رأسهم إلى القدم

طهارة يضاء نبت القبور في معاور الندم

يدلى فيها جثث الافكار والأحزان .. من ثوابها

يقوم هيكل الإنسان

إنسان هذا العصر والأوان

«أنا رجعت من محار الفكر دون فكر

فألقى الفكر» ولكنى رجعت دون فكر

أنا رجعت من محار الموت دون موت

حين أتاني الموت لم يجد لى ما بمه

وعدت دون موت .

فهو يرى موضوعه دلم صلا وحركة . ويد لحا في تشبه لألم .
ديب فوق صفحة سأم . فهو حركية لا بعدد على قصيدة .

عكس مرأيا في سنان محمود حسن . حيث كان التشبيه أو
مماثلة من الصور هو تركيبة . في حين تقتصر الحكاية على أن يكون
عهد الذى ترجع هو التشبيه . وهو في السخرى وكلاهما
علاق - هو فرق بين الرؤية التصويرية ورؤية القصصية

- ٣ -

الرؤية القصصية - كما رأينا - هي قدرة أو ملكة عبد الفنان .
حول الموضوع إلى أحداث مترابطة متحركة

والأحداث أفعال . والأفعال لا بد لها من فاعل يفعل ومفعول تقع عنه
كما يقول النقاد . ولكن الأفعال ودعها ومفعولها في سحر بسيطة مجردة
(صرب ريد عمر) . من ريد ومن عمر . وكيف حدث صرب .
وكيف تفعل عمرو أو ريد أو كلاهما بالصرب . فأسئلة لا ترد في
البحر . ولكنها أساسية وجوهرية في رؤية القصصية التي تنفذ منها إذ
لم تحب بها . ومن هنا يصبح تدوين والمفعول في البحر شخصيات
في القصة . وهذا لا تقتل رؤية القصصية من إلا إذ كانت قادرة
على الإحساس بالشخصيات والتفاد إلى أعماقها . وقول الإحساس
ولم تاد ولا تقول الرؤية البصرية التي تحدد الصور وعرض وانس
والليس واللوكة . إلخ . هذه أوصاف يدا . على كل إسان حتى
كتب الصداقة الشخصية أو الصحبة الخائبة وإنما تكتسب الرؤية
القصصية فيها من إحساس الفنان بشخصياته والتفاد إلى أعماقها . وهذه
خاصة مميزة لشعر صلاح . عند قراءة شعره - أو أكثره - تنتصب
أمامك شخصيات حية محبذة ملموسة . تعرض مع إن عرق في عبارة
و أكثر يفرها بها أو ينصها بها

بالأمس في نومي رأيت الشيخ محي الدين

محبوب حارقي العجور

وكان في حياته يعاين الآله

تصورى .. ! .. ونحن مناه

وقال لي .. . وسهر المساء

مسافرين في حديقة الصفاء

يكون ما يكون في محال السحر

هطل خيرا .. لا تسلى عن خير

ومعقد للوجد اللسان . من يبح بهل

ومت مغطا قاطع الطريق»

ومات شبحا العجور في عام الوباء

وصلبنى .. حين مات فاح ربح طيب

من حمم السلب

وطار نعه . وصحت النساء بالدعاء واستحب

بكنه . فقد تصرفت بحوته أواصر الصفاء

ما بين قلبي اللوح والسماء .

بالأمس رارنى . ووجهه السمين يستدير

مثل دينار ذهب

وملته حلوتان . جرتان من غسل

عميقان بالسرو

بياض ثوبه يكاد يحطف الأبصار
وقال لي - وصوته العميق كالنغم -
يا صبح - أنت تابعي
فقم معي
رد مشرعي
فالأمير في الديوان .. قم *

من عازف وقد التمس عليه في الليل الأخير .
وتلك جبهة النيلة
بيضاء يلعب فوق موجها الزبد .
قولي ألمات
وأنا غدوت بلا أحد ؟

هو هنا يتحدث عن الحب ، وهذا الطفل ليس تشخيصا ولا
حسيد النجب . وإنما هو الحب نفسه كما يراه الشاعر ، فالحب قد توحد
مع الطفل في رؤية الشاعر الفنية توحد لا انفصام له . وهذا لا يستطيع
أن تلمى الطفل وتستبدل به الحب - كما فعلت بتشخيص ابن الرومي -
دون أن تبار القصيدة .

وليس هذا لسبب لغوي كما قد يتبادر إلى الدهن لنوهلة لأول .
وإنما هو للتوحد الكامل بين الطفل والحب . بحيث أصبح هو يراه .
حتى إن ذبذبات لحظة الحب الأخيرة تدور حول الطفل وأثره العاشق
له

وسألتني . ما الوقت ؟ هل دلف المساء ؟
أنتهين *

ولم نطيل عدايه حتى الصباح ؟
لن يوجع المسح الحياة إليه .. ما جدوى الصباح *

طو حاولت أن تتزع شخصية الطفل هنا وتحل محلها الحب -
وهذا ممكن لغويا إذا قلت (ولم نطيل عدايه الوداع إلى الصباح) -
لأنهار بناء القصيدة كلها . ولتحولت إلى كلام سحيف مكرور يقوله كل
العشاق في الأملام المصرية ، وذلك للتوحد الكامل بين الطفل والحب
كما قلت . ولو كان الأمر مجرد استعارة بلاغية لما اشتهرت القصيدة . بل
ربما أصابت معانيها وانصحت لدى الدهن الكليل

عل أن هذا الاستبدال مستحيل لغة وبناء في المنقطع الأخير من
القصيدة

وهفت . ثم فتحت الباب في صمت ملول .
ونظرت خلف الباب فلتسبي سلمة الروول .
ووقفت ثم رجعت في عيبك شيء من وهج
كفي تلمسه .
أو تغمضي عيبي . أو تأملني
لاتلمسي *

هذا الصي ابن السبي الدلميات العاربات من الفرح
هو فرحتي .

لا تلمسي . !
أسكتك صدى فنام .
وسدته قلبي الكسير .
وسقيت مدقه دمي .
وجعلت حائطه الضلوع .
وأثرت من هدبي الشموع
ليرويه عمري الظمى

وأنت لا تستطيع أن تطالب فصاحبا بأكثر من هذا في رسم شخصياته .
وصلاح لا يقف عند حد رسم الشخصيات بهذا الوفاء والعمق في
فصاحبه . وإنما يكتب فصائد كاملة حول شخصية واحدة . وارجع إلى
نشت إلى شفق زهران - أي - الناس في بلادى - السلام -
زكريات ، من ديوان الناس في بلادى وحده . لتري مصداق ما
يقول

بل إنه لا يقف عند هذا الحد أيضا - اتحاد شخصيات موضوعا
بقصائد كائنه - ويبدأ بحول المعويات إلى شخصيات في كثير من
قصائده . وهذا شيء آخر غير تشخيص المعويات في الشعر القديم . ومثل
تشخيص ابن الرومي المشهور لمحبوب أي القاسم الشطرني

قلت لما بدت لعبي شعا
رب شوهاء في حشاش حناء
لن فعل من رومي هذا إلا ليدير على رجايا حوارا بينه وبين
نفسه

ليتي ما كشفت عنك سزا
فثوبان تحت ذلك العطاء
فليس : بولا الكشافا ما تجلت
عنك ظلماء شبه قتما
قلت أعسجب .. الخ

تشخيص ابن رومي هنا - ومثله كل ما وصف بأنه تشخيص في
الشعر العربي القديم - ليس إلا وسيلة للتعبير عن أفكار ومشاعر هي غاية
شعر بدرجة الأولى . ولهذا نجد الشخصية التي تتضمنها العيوب لا
سمة بلحياة بها غير أنها تتحرك وتجاوز وتنطق ، والحق أن الشاعر هو الذي
يتحرك ويجوز وينطق . ومن اليسر - بتعديل لغوي بسيط في الأبيات -
أن جعل - شعر حذر نفسه لا من أن يجاوز هذه الشخصيات . فتلمها
عداء دور - من - مقصودة شي . كما يؤكد أن التشخيص هنا مقحم
على ساء مقصوده . ولكن صلاح فعل شيئا آخر تماما ، في قصيدة
(مسن) مثلا يقول

قولي : ألمات *
جسيه حتى وجنتيه .
هذا الرقيق
ماران ومضى منه يفرش مقلته .
هدى أصابعه التحيلة .
هدى جذائله الطويلة .

انفاسه المتزددات بصدره الوردى . كالنغم الأخير

وأنت إذا صعدت الأعضاء الأول الذين أسسوا الجمعية الأدبية المصرية واشرعوا بقاء الثلاثاء عند كانوا طلبة ، لوجدتهم ستة . منهم ثلاثة يحلون من القصة القصيرة فقد وسيتتبع في هذه عبد القادر مكاوي - فاروق خورشيد - عبد الرحمن فهمي . ثم واحد يكتب القصة والشعر معا وهو أحمد كمال زكي . ثم اثنان فقط يتحدثون من الشعر وحده أدلة تعبر في وهما عبد الله إسماعيل ثم صلاح عبد الصبور همد وحتى عندما تكونت الجمعية الأدبية بسبب بعد اسرح . وانضم إليها أساتذة لنا وزملاء سبقونا في اسرح . يمكن بسبب إلا اشعر واحد هو عبد القادر القط . وكان قد هجر الشعر قبل . ومع همد فقد كان في مقاله فصلاص لم يهجر القصة هما شكرى عباد والمرحوم محمد فريد أبو حديد . أما بقية الأعضاء في هذه المرحلة الأول فكانوا درسين وفادا ومعنى لهذا أن صلاح كان يحاطا بنحو القصة أكثر من هو محط بنو الشعر في لقطات الجمعية الأدبية الرحمة كل ثلاثاء . وغير رسميه . وكانت شبه يومية . عمل يغير لنا هذا أن نزع أن هذه البقاءات هي التي بيت فيه ملكة الرؤية القصصية . وكانت متوالية أمام ملكة الشعر . مماها واحدها أدلة من أدونه لشعرية ٧

- ٥ -

كانت قصيدة (أني) ١١ أول عمل قرأه علينا صلاح في مساء قصصياً . وليس صدفة أبدا أن تكون أبداً أول قصيدة يتخلص فيها صلاح من الشكل التقليدي للقصيدة العربية . فتنحدر - أو يحاول بصحوة أن ينحدر - من البحر الشعري والقافية المنتزعة . فهل كانت الرؤية القصصية هي الدافع له إلى التحدر من الشكل التقليدي بشعر ٢ أم أن تحدره من هذا الشكل هو الذي فجر فيه الرؤية القصصية فظهرت في قصيدة (أني) هذا الظهور الذي طمى عن كل الرؤى الأخرى في القصيدة ٣

أنا أزعم أن الرؤية القصصية هي التي دفعت دفعا إلى التحدر من البحر ومن القافية المنتزعة . ومرحلة سبعة للقصيدة تكشف عن معاناته للتحدر منها . فكان يصبح أحياء وبش أحياء أخرى وسأكتب ما أستشهد به من القصيدة على الصورة لتعبده حتى يرى مقدار هذا الزعم من الصدق

ولقي سمى أني هذا الصباح
سام في الميدان مشجوح الحبي
حوله التلويك تعوى والريح
وفساق قسبلوه عاشرين

فطلع القصيدة كما ترى سليدي حث . بلتره بحر ويسره القافية . بل يترجم أيضا بنية داحية غير أنه بعد أن يتحدر همد المصع التعريزي ويدأ في السج القصصية يتخلص حاد من بقاءه . ويركان حرس البحر بسبه إليه بعض الشد

ويأقدام نجر الأحذية
وتلق الأرض في وقع منفر

كانت لنا عادة التمرنا بها مدكنا طلابا ندرس الأدب في الجامعة في أواخر الأربعينيات ولا رمتنا بعد التخرج حتى كوننا الجمعية الأدبية المصرية . وطلنا ملتزمي بها بعد أن تقدمت بنا المس واستبان كل واحد منا طريقه في الأدب . ولم تتحل عنها إلا في السنوات الأخيرة عندما شعبنا عن أنفسنا بأولادنا وتوهم لقصة العيش هم . وهذه العادة كانت أن يقرأ كل منا على الآخرين ما كتب فيناقشوه تحليلا ونقدا وتصويبا إن كان في حاجة إلى تصويب . وقد أدى هذا إلى أن نفتح عقولنا وقلوبنا ومشاعرنا على بعضنا البعض . فتداخلت أعمالنا الفنية تداخلا قويا جعله همد جماعة أدبية أخرى . وأذكر أن واحدا منا - كان يوى الموسيقى مع الأدب - وضع لنا موسيقيا باسم (عبد الأسى) . فلم نحس أيام حتى جاء أعضاءنا الشعراء ومع كل منهم قصيدة في نفس الموضوع ونفس العنوان . وجاء أعضاءنا كتاب القصة ومع كل منهم قصة في نفس الموضوع ونفس العنوان . بل إن واحدا منا - كان يجيد الرسم كما يجيد الشعر - رسم لوحة وكتب قصيدة بنفس العنوان . وكل هذه القصائد والقصص قد ضاعت الآن - إلا إذا كان بعضنا يحتفظ بها بخطوطه - ولكنك تجد بقايا هذه العادة في قصيدة (الكل باطل) لعز الدين إسماعيل . وقصة (الكل باطل) لفاروق خورشيد ونحوها مشهورتان . وفيها بعضنا منا وصلاح . فإن في قصة بعنوان (رجل من بلدتي) هي قصيدة (الناس في بلادتي) . وله قصيدة ولي قصة بعنوان واحد هو (الملك لك) . وإن نباين موضوعا هما فإن المنطلق واحد . هذا عدا شخصيات ومواقف مشتركة بين بعض قصصى وقصائده . أقول هذا تبينا لما ذكرت من نفتح عقولنا ومشاعرنا على بعضنا البعض .

تدحينا فهل يسر همد نغير صلاح بالرؤية القصصية الدقيقة بعبارة ٢ . وقد ، فإن سموات من مناقشة القصص التفسيرية وتحليلها كل ثلاثاء بصفة منتظمة يكرر أن تؤدي إلى أن يكتشف صلاح في بنية هذه الملكة . فيسعدنا في شعره أحسن استعمال حتى يسمير بها . وأنت بد رجعت في القصائد الأول لصلاح - وبعضها ٣ مشهور في ديوانه (الناس في بلادتي) - لما وجدت أثرا يذكر هذه الرؤية القصصية . وبنت قصيدتها أن مناقشات الجمعية الأدبية هي التي خلقت في صلاح هذه الرؤية . فهي ملكة لا تتحصل بالدرس . وإنما أزعم أن هذه المناقشات قد نبت هذه الملكة عند صلاح . ونبتة هو أيضا إليها . مماها واعتمدها نيجا أساسيا في تعبيره الشعري . وأغلب شعراء المدرسة الحديثة لهم قصائد تعتمد الرؤية القصصية . ولكنها ليست بالكثرة ولا بالقوة المبرورة التي تجدها في شعر صلاح . وهذا راسخ - في رأيي - إلى أن شعراء يتهمون عادة بالشعر . وقلة منهم هي التي تلف بقصاصين . وقلة من هذه القلة هي التي تهتم بقصص الأصدقاء وتناقشها بجدية تفتح عقولها على هذا الفن وتسمى فيها ملكة الرؤية القصصية إن وجدت . ولكن صلاح عبد الصبور قد التفت . بل توحد . منذ أيام الطلب في الجامعة . مجموعة من هؤلاء القصص القصيرة . الذين اسمر بعضهم في ممارستها حتى اشتهروا بها وعبروا بها

طرقوا الباب علينا

وانى بهى أنى

وتللى من ضياء الشمس موعده

هـ قصص يكسب المنظر من وجهة نظر رؤية القصصية . فقد
صحت طبيعة إصدار مجموعة من الأحداث الصغيرة التي شحت المنظر
بهاثة تعرض موضوعه ، ولذلك يعود إليه

وبالقدم نجر الأحذية

وتدق الأرض في رفع صفر

طرقوا الباب علينا

وانى بهى أنى

وبسبب أن تعود إلى القصصية في مديون وستكون قرأتها في هذا
القصصية . وسوف تجد أن رؤية القصصية هي عادية . وهي التي أمدت
الشعر بدمج جديد . إن لم يكن كل الخيوط - التي يسج منها
قصيدته - ثم قريب . وبين قصيدة (الرحلة) ^{١٢١} . وهي أسبق من
قصيدة (أنى) رصيا . فكل تجد فيها هذا السيج المعتمد على الأحداث
والشخصيات . وإنما ستجد سيجاً مأثوفاً عند الشعراء ، فالطبيعة
محسوسة من الأشياء تتلون وتتفاعل لتولد إحساساً معياً ، وهي في ثلوثها
قد تشخص . ولكنه التشخص القديم للألوف الذي لا يفقد إلا تجسيم
عسوه

المصبح يدرج في طفرولته

والليل يحبر حبر مهزوم

والبدر للم فوق قرنتا

أستار أوبسته ، ولم أم

جام وابريق وصومعة

وسماء صبيب ليرة السهم

قد كرمت أنفاسها رثى

ونقطرت أنفاسها بدمى

ونجيسة نغمه بسانفدى

لخطت شرودى خط مسبينم

- ٦ -

قصيدته (أنى) كانت أول عمل لصالح في هذا النهج الجديد
ولا شك في أن عثرات التجربة الأولى واضحة فيها : من حيث شكل
- بسطع أن يخلص تماماً من رواسب الشعر العمودى ، لدى الله
نسوب في كل ما نظم فيها . ومن حيث النسخ لم يستطع أن يخلص
على التوازن بين عناصر الرؤية القصصية وعناصر الرؤية الأخرى .
فجاءت رؤية القصصية - أو قل استسمها هو - حتى جاءت القصيدة
شبه القصيدة القصيرة غير أنه لم يكف بتجديد هذه القصيدة حتى أحكم
مضمره على أدواته الجديدة . وكانت قصيدة (شق وهوان) ^١ هي
القصيدة الثانية - من حيث الأمر على الأقل - قدمت فيها كل عناصر
الرؤية القصصية المختلطة متزنة متكاملة . وقد رأيت في قصيدة (أنى) يرسم
المنظر عن طريق وصف مجموعة من عناصره متناهم في تعبير مباشر يتكفى
على العمل المصروع لخلق الحركة كأنه (سب ريت) كما قل ، ولكنه في
قصيدة (شق وهوان) يرسم المنظر أو الخور نغماً مستعلاً كل عناصر الشعر

ورجح في ر صلاح به شجره محل دابة القصصية أو
سحب به . ووجهه من شعره ، لكنه أوجد كثر هو مشرود محال
الرؤية الشعرية وحدها . أتبع بين طبعه ، كانت تفصيل صرود وتبقى
عليها لا تروى . ولا صلاح بهي تعدد ذلك في ميدان مشجود
جده . ولكن صلاح بهي من حصر به من يثاب وروى ، شعر
سرعه إلى به وهذه وتيب بقوه . ومرة أخرى في شعر غيره
مكنه . أو يو شمل هو هذه الشدة رؤية شعره فقد لاغند رجس
في حديثه عن تلقى الب . ولكنه قد يفيد جذب مستند على
التوصيل مستند . ثم فصل معنى في شعره لا من محال
وصافه . بل من محال جذب شعوره . وقد جاءه من
لأرض في وقع شعره . تشرق به . وهذا لا يصح على حد يقوئه
من يعبر من لا يعبر . (ر - هـ) . فليل يفتحه سب بعد دق - به
وهذه رؤية قصصية في مقدمه . لأن ذلك رؤية التي تعرف على
موضوعه عن طريق الأحداث والشخصيات . لأن محال الأوصاف
لا تروى وحدها

ثم يستل صلاح بهي من شعره الذي جاء به به هذه قصيدته
أخرى نفساً عن لاريداد بهي داعي (لاسترجاع أو التلاش ما في
المصبح بسب) . ففصح شعره (بعدة السب) قصيدته الجديدة في ما قبل
بهم به

كان فجرا موعلا في وحشته

منظر بهي ويرد وضباب

قطرة تفرغ من هول المنظر

منظر بهي ويرق وضباب

ورعود قاصفة

وكلاب تتعاري

وبالاحص هذا ان الشعر المرتد . وبه ك - وجهه كنه . إلا أنه
وصف يشوب على وصف شعراء المنظر رجسا متبعا . ريعا حذفا
- الحركة . حتى يصيبها عيب الأفعال المصارعة (مصر بهي) - قصة
تخرج - كلاب تتعاري - ثم مصر بهي مرة أخرى (وكال هذا في هذا
من الشعر الموحس وهذه رؤية قصصية . بل فصحى سبالي
(سب ريت) . وهو القصصية الخالص الذي لا يسمح له به ما
يدخل معه روح من نفس ومرة أخرى في شعر غيره . أو يو كان
هو نفسه لا يفسد رؤية القصصية سيجاً بالقصيدة . لاكن في رسم
منظر بهي الذي هو - قد جاء هذه القصيدة الموحشة إلا أن يعود إلى
موضوعه . ولكن صلاح لا يفعل هذا فهو لا يكتفى - كشاعر -
بمجرد قصيدته . بل يدفع رؤية القصصية إلى أن تملأ مصر بالأحداث
والشخصيات والحركة

وأبنا برعاء حجري

وملأنا تريا وحشب

وجلسنا بأكل الخبز المفلد

وضحكنا لهكهة

قدما جدي المعجور

ذات مساء مظلم كأنه مرداب
أطل من كوى الخلدل وجهه للرتاب
والريح حول كوخه فارصة عذبة
والرعد قاصف الصدى ، مدينة مهدمة
والبرق ضياء في السماء أهلة أهله
والأفق غابة كثيفة النبات مشغله
فلم يجد إلى الخلاص من سبيل
ومات في سجنه . في كوخه الدليل^{١٨١} الخ

ولاشك في أنك تلاحظ في هذا المقطع مدى الجهد الذي يبذل
ليعب رؤية القصصية في هذا القالب التقليدي ، بالرغم من أنه خاضع
إلى القوافي المزدوجة ، مما يسهل عليه - أو ما تصور أنه يسهل عليه -
الانطلاق مع الرؤية القصصية دون أن تحجب القافية الموحدة من هذا
الانطلاق ، ولكنه اكتشف أنه أحسن الظن أكثر مما ينبغي ، فالبحر
شعري نفسه قيد لا يقل عرقلة لانطلاق الرؤية القصصية عن قيد
قافية المترمة . وذلك بما يرغبه عليه من ملء قارب التبعيلات بأمثال
هذا الخشو (غابة كثيفة السات - لم يجد إلى الخلاص من سبيل)

كانت هذه القصيدة إذن - في تصوري - تجربة أول يستكشف
بها إمكانيات القالب الشعري التقليدي في التعبير عن الرؤية القصصية .
وقد مثلت التجربة ، وتقل بعدها مباشرة إلى شعر الجديد الذي عرف
بأنه أصبح رائداً له في مصر ، وواحداً من أكبر رواده في العالم العربي

- ٨ -

لا يتسع المجال هنا لتتبع الرؤية القصصية ورصد تصورها في كل
شعر صلاح . وقد اقتصر في كلامي على ديوانه الأول (الناس في
بلادى) حيث تصعب استدياث . وهي التي خرجت إلى تأليفها أولاً
وهذا الأمر فترة واسعة باتساع ثلاثين سنة من العطاء الشعري المحض .
لأنوق عند قصيدتين في آخر ديوان أصدره (الإبحار في الذاكرة) .
أرى أن موضوعها واحد . وهما قصيدة الشعر والرماد^{١٨٢} وقصيدة
إجمال القصة^{١٨٣} . وقد اعتمد الرؤية القصصية في القصيدة الثانية دون
الأولى ، مما يجعل المفارقة بينها تصعب أيدياً على ملامح الرؤية القصصية
في شعره الأخير

والنصوص المشتركة بين القصيدتين هو شعر أو لحظة لإهداء
الشعرى . خاصة في القصيدة الأولى مباشرة

ها أنت تعود إلى
لأصوتى الشارد زما في صحراء الصمت الخرداء
يا ظل المضاعف في ليل الأظفار السوداء
يا شعري النائم في نثر الأيام المتشابهة المعنى
الضائعة الأسماء
وأنا أسأل نفسي

ماخوذاً بتبع أصلاء حلت الأشياء إلى روحي
وحليت الروح إلى الأشياء

ولملاحظ على قصائد القسم الأول أنها تحارب عاطفية دائية
مضبوغة في إطار شعر التقليدي ، إما بالتزام البحر والقافية الموحدة كما
في قصيدته (الرحلة) . وبين موضوعها على طريقة مبدئية أبوللو . أي إنه
يسبح في القوافي وحدها . أو في القوافي والحرصا في المقطع الأول من
لقصيدة . ثم ينت هذ التوزيع ويلزمه في بقية المقاطع

ولملاحظ على قصائد القسم الثاني أنها لا تتصلب تحارب انشاعر
معتب . بعد ومن قريب . وإنما هي قصائد (موضوعية) إن صح
التعبير . وهي تتراوح في موضوعيتها بين احتلاق موضوع لا يمت ليدان
شاعر بسبب . مثل قصيدته (ي) . وبين احتلاق موضوع يمت إلى
شاعر بسبب من تاريخ (شقي زهران) . أو من حدث عام معاصر
(هجوم التار) . أو من شخصيات عرفها وعاشها (الناس في
بلادى) . أو عرفها دون معيشة (السلام) . وقد صيغت كل هذه
قصائده في الشكل الشعري الجديد المنحدر من البحر والقافية المترمة

وقبل أن يحدث عن التسميى الدقيق بقى وقتاً عند قصائده
هذين التسميى . فليس صدفة أبداً أن ترتبط الدائية بالشكل التقليدي
في القسم الأول . وترتبط (اللافاتية) بالشكل الجديد في القسم الثاني
ولا تريد أن تقول هنا إن الدائية تتناقض مع الشكل الجديد المنحدر .
بل قد تم اندماج بينهما في القسم الرابع كما سرى . وإنما نقول إن صلاح
قد يمر في قصائده هذا القسم الثاني مرحلة تجربة تتجسس بين
مكتسبات رؤية القصصية في العمل الشعري . فهي حتماً تحارب
بداية وتزعزع موضوعات خارجية . وهذا ما يجعله القصصيات تماماً .
لم معروف . كتب القصصية بعيد يؤزر - لأسباب لا محل لذكرها هنا -
لا يتحد من تجاربه الدائية - أو المرفقة في الدائية - موضوعاً قصصية
وهذا لا يعنى طبعاً أنه يحتلق موضوعاته من العدم - وإن كان بعضها
بعضها - وإنما يعنى أنه يتحد موضوعاته من أحداث شاهدها أو سمعها
أو قرأها . وما أزعجه أنها هو أن صلاح عند ما تبه إلى وجود ملكة
رؤية قصصية عنده . أو عندما انتبهت فيه هذه الملكة بتأثير معايشة
حرفه القصصية بصورة مع أصدقائه القصصيين . عندما حدث هذا أو
هذا . ورأى أن تجربته استعلا في شعره . فعلى ما يجعله القصصيات
معرّفة حتى دته حاد . ونقطة من حوله موضوعات هي تلك التي
دور عجب قصائده الأولى . فالتقط (أنى) من حدث لشخص
يعرفه . ونقطة (شقي زهران) من موال دشاوى المعروف . والمقط
(هجوم التار) من غارة إسرائيل على دير ياسين^{١٨٤} . والمقط
(السلام) من مصر رجل كارهه معاً . ومن راجعون من سهرتنا في حي
حسب . وكما هو جدير في شارع لأمر . وفي هذه الماداة الختام
بعيد من تجربته الدائية . حرب استعلا في الرؤية القصصية في بنائه
شعري . ومن بعد العمل على ما جاء في تجربته الدائية ليطي هذا
ميج عجب سجاح . وذلك في قصائد القسم الرابع

نفت قصيدة واحدة أمردنا في القسم الثالث . وهي قصيدة
(ذكريات) . وذلك لما لها من أهمية في تتبع تطور الرؤية القصصية في
شعره . وإذا رجعنا إلى هذه القصيدة لوحدناها محاولة لصب الرؤية

ملوبا خلف الصور الساعية الخارية الوهاجة والنظيفة
إد تعلقو حينا في ريد الأفاق الممتدة
ثم نفوس وتحل كما تحل للوحة
أو تلوى وتلوى كما تلوى قطرات النداء
وأ...

وأنا أسأل نفسي

ماذا ردت لي يا شعري بعد شهور الوحشة والبعد
وعلى أي جناح عدت

حيا كالطفل ، رفيقا كالعنداء

ولماذا لم أسمع خطواتك في ردهة روحى الباردة
المكتبة .. ؟

لا تسألنى ماذا يحدث للأشياء
إد تصدع
أو للأصدا
إد سوى في الصمت المفرع

وحديد في هذا الساء لتعصى تركيزه الشديد لدى وصل به إلى
مبنى تكبير لدى بعده بقا شعره يتقيدى ويعدون من
مشجرو^١ ثم - وهذا هو لأهم - إن استعماله بوصف ليس استعماله
بنقطة للإحساس ولا إسباق مع الإيقاع الشعري أو الخوا التصويرى .
سأذكر من الأوصاف في القصيدة الأولى - وإني هو استعمال يصح
لتوجيه من مدروس بعريقه شديدة الإحكام . حيث يقوم بوصف
توحيد مقام مقصع كامل في الشعر . أو فصل كامل في القصة فقلوه
(كانت تدعوى بالرجل الرمل) إد حدوده على مستوى الأوب بقوه
مدم فصل كامل في القصة . يصور ما في حياة أبطال عاشق قبل لقاء
حيث من صفت وحسن وعده مستقر وحديث عاصى ونسعى . وقد
أخده على مستوى الذى فيه يقوم مقام المقطع الأول في قصيدة الشعر
ورماد . والرجل الرمل هو الشاعر المحدث الذى فقد خصوصيته القيه
وأعمل حتى أصبح عبثا شلدا في صحراء الصمت الخرداء . هائلا في
ليل الأفق السوداء . تائها في نثر الأيام المشابهة المعنى الضالعة
الأمهات) وكذلك قوله (وأناديها بالسيدة الخضر) تنصص كامل للرجل
الرمل . ولو كان محتاجا في القصيدة الأولى إلى الوجه الموجب للشعر
انعاقد لكعب مقصدا آخر تحل فيه صفة الخضر إلى مجموعة من
الأوصاف تقابل الأوصاف التى اخلت إليها صفة الرجل الرمل في المقطع
الأول .

من الواضح أن هذه القصيدة لا تعتمد الرؤية القصصية بناء ذا .
ووصف شعر بناء كالطفل أو كالعنداء ليس غير التشبيه المألوف في
الشعر القديم . ولا يفرجه من إطار التشبيه إلى إطار الرؤية القصصية
تلك الخطوات التى لم يسمعها الشاعر في ردهة روجه الباردة المكتبة .
فهذه الخطوات ليست حصوات الطفل ولا خطوات العنداء وإني هي
مستعارة للشعر نفسه بطريقة الاستعارة اللاهية للمرونة . ولكنه في
القصيدة الثابتة (إسجال القصة) يبدأ من حيث ينتهى هذا التشبه .
ويقيم بناء كاملا على أساس الرؤية القصصية . فانشعر - أو حدود
الإهام - ينحصر متوحدا في امرأة . بين الشاعر قصة حب بينه
وبين . ويستطيع أن تأخذ القصيدة في مستواها الأول على أنها قصة
حب . أو تأخذها في مستواها الثانى على أنها قصة مع جذوة الشعر في
لحظة الإهام . فكلا المستويين صالح تماما لدراسة الرؤية القصصية في
القصيدة

والقصيدة مقسمة إلى ثلاثة مقاطع . بفص في الأول منها قصة
النقاء والفرق . ويستعيد في الثانى ذكريات ليلة . ويختم القصيدة في
الثالث بأسطرة الراحة حيث لم يبق من العلاقة إلا الذكرى

وواضح من هذا التضمين أنه يلجأ إلى أسلوب الاسترجاع والارتداد إلى
الماضى ويستعيد مسجع القصة القصيرة الصيغة الصيغة البناء . التى تلخص حياة
كاملة - أو تركيزها - في لحظة . وهذا شكل قصصى لانكاد يجده في
قصائده الأولى (راجع شق زهران مثلا) . وإد وحد . فهو غير محكم
حتى لانكاد نتوقف عنده ولا نأخذ من مميزات القصيدة . أما هنا فهو
محكم إحكاما شديدا . لا ينفذ إلا من تمرس بهذا الفن وسيطر عليه
وسمرا مما القسم الأول .

كانت تدعوى بالرجل الرمل .

وأناديها بالسيدة الخضر

وتلاقينا في زوى الشفق

وتنادينا في مرج طفلى

ونعارنا في استحياء

وتحسس كل منا صيورا ألوان الآخر

وتفاسينا الأسماء

وتفرقنا

لكى أذكر أنا ذات مساء
كنا قد خادعنا مجل حصاد الموت
عافنا صبيحة ديث الوقت
وطبعا لفرق جدلو الليل
عطبا يشبه ظلينا . لوبى عرجين
مسكوبين على صوف رساد مسجود
مهاجرين على مسند مقعد

والتركيز هنا أيضا هو تسمية الأشياء بصفات
خاصة صورة مجل حصاد موت . لوبى عرجين . مسكوبين .

أبياتها عن تبادل مواقعها ، فكان يأتي بقصيدة لشوقي^(١٢) ثم يعيد ترتيب أبياتها كيتم اتفق دون أن يظهر في القصيدة أى اختلال في معانيها أو في بنائها التشكيلي . ومنذ ذلك الحين جاهد الشعراء - وعلى رأسهم العقاد نفسه - للتخلص من هذا العيب ، وما أنظهم تخلصوا إلا في القليل من شعرهم حتى هذا القليل كان أساس الوحدة فيه معويلا لا ضيا ، فالأبيات تأتي سادس مواقعها لصورة معوية من ترتيب معلول على علة ، أو من تابع سرد بطريقة منطقية . وهذا ليس حلا لمشكلة ، فالمسألة ليست تمسكا معويا ، وإلا تساوى الشعر والنثر ، وأصبحت «ألفية» ابن مالك وما جرى مجراها من العلوم المنظومة مثل الاعالي لوحدة القصيدة . وعندما تبه مشير المشكلة إلى هذا أصافوا للوحدة المطلوبة خصيصا هو والتعميم سواء ، ضالوا بالوحدة المعصوية . ولم يحل هذا المشكلة ، لا في النقد ولا في الإبداع ، فالمعصوية تعني الحياة ، عكسا للأعصوية التي تعني الجياد .

يمكن تعريف الحياة تعريفا ميا يضل حل القصيدة طالما يتداعى إليه كل الشعراء^(١٣) . هنا كانت المغالطة اللغوية التي جمعت من الوحدة المعصوية للقصيدة شيئا هلاميا يعتمد على حساسية كل شاعر وتذوق كل قارئ بصورة شخصية . والقول بأن الوحدة المعصوية تعني أن كل بيت في القصيدة له دور حيوي في تركيب القصيدة وفي كيانها المعنى وفي قدرتها على التأثير قول هلامي غير محدد ، وحتى لو كان محدد فهو لا يمنع الأبيات من تبادل مواقعها مع الاحتفاظ بدورها الحيوي ، فليس ثمة ما يمنع - إذا استعربا لغة أصحاب هذا التعريف - القلب من أن يبصر ويث الحياة في الجسم إذا غير موضعه من اليسار إلى اليمين ، كما يحدث في بعض الحالات الشاذة ، بل ليس ثمة ما يمنع من أداء هذه الدور إذا استعير من جسم إنسان آخر كما قرأنا في عمليات زرع القلوب ، بل يمكن أن يفعل هذا أيضا إذا استعير عنه جهاز آل كما يحدث عند إجراء بعض العمليات . ونستطيع أن نوغل في هذه الأمثلة إلى أبعد من هذا ، ولكن ما سقتناه بكنى لإثبات أن التشبيه الذي يلجئون إليه لتقريب معنى الوحدة المعصوية غير صحيح ولا يحل من مشكلة شيئا .

ثم انتقلت مشكلة وحدة القصيدة برمتها إلى الشعر الحديث ، فعلى أن الشعر الحديث ألقى البيت كوحدة للقصيدة ، فإن هذا الإلقاء لم يتحقق إلا في نطاق شكل في كثير من القصائد ، وظلت «سطور» وهي التي حلت محل الأبيات - تنفذ مما بينها هذه الوحدة . ويمكن تطبيق مقياس العقاد بسهولة على كثير من القصائد . وأمامي الآن كتاب (الشعر العربي المعاصر) يوهاندا أضح كما اتفق على أية صفحة من صفحاته . وأهل أبياتنا أجدها أمامي من قصيدة أتعمد ألا أبحث عن اسم صاحب حتى لا تتحول القصيدة العامة إلى خصوصية مفصولة عن شاعر يع

فلملا الطريق هذا هو ركب المتنصر

هذي بداه . وجهه . انشأته

جنيه الذي يخرج بالفضول

هذا الذي سعى إليه ألف صيف وانكسر

هذا الذي تمسحه الأيدي وتجره العيون

هذا الذي مشى على أيدي المنون

هو الزمن (أو الدهر إذا رجعنا بانصورية إلى مصدرها التراثي في حكاية تعاثر جرير والفردق والأعطل أمام الخليفة) . ويتنازعته الصور ملته في عملة منه ومن ذلك الوقت فصل كامل في القصة . ذكره في جملة واحدة مشحونة شحنا شديدا . هو كل عاء الشاعر وشعره (أو ميلته الخضر) في الحياة . وتسايفها مع الموت . الموت الحقيقي أو الموت الهازي (الخدب) على السواء ويشند الشح خاصة عندما تربط هذه إليه بأبيها (العاشق وسيدته الخضر) أو الشعر وحده الشعر (التقيا في الزمن الشفق في المقطع الأول - حيث الشفق يدير بالعروب أو بالمشحونة أو الموت أو الخدب لشعري

ونمة ملاحظة ثانية على هذا المقطع . وهي وصفه لعملية الاندماج (الحلوى مع السيدة الخضر) أو التقى مع جدوة الشعر) . فقد أختار ما حدثين مركبين ولكيه يلحضان العملية تلحيفا جامعا مانعا إذا استعربا لغة المنطق (مسكوبين على طرفه وساد متجدد - منارين على مسند معد) . ولا شك في أن الرؤية الشعرية هي التي عملت عملها هنا . ولكن تحويل الموضوع إلى أحداث . وانتقاء هذه الأحداث . هو من عمل الرؤية القصصية

على أن هذا المقطع ليس هو بؤرة القصة . فهو استرجاع كما رأيت . أما بؤرة التي نتركز فيها الرؤية القصصية ونشع منها لنصفي كل عناصرها آخرية فقد أوردتها في سطورين شعريين في آخر القصيدة بعد أن مهدت بثلاثة أسطر

ها أنت توافي

أتملي هذي اللوحة في أيامي الجرداء

وأنادمها حين يلبس النداء

ثم تأتي البؤرة المركزية للقصة .

أفرغ للوحة كأنما .. أوجوش .

هذا إجمال القصة .

هذه البؤرة المركزية فيها يوفق إليها قصاصون كبار ، ولا أحد في ذاكرتي الآن شيئا غير قصة (موت موظف) لشيكوف التي تركت بؤرتها في كل من السنين في آخر القصة (. . . ثم مات .)

- ٩ -

وكان دور الرؤية القصصية في شعر صلاح هو مجرد وجودها وانكائه عسبا . فكان هذا كقيا لرصدها ودراستها . ولكن دورها في الحقيقة يتجاوز هذا إلى هيرتي كل سبها لها ورثها وخطرها في شعره أولاها أنها أذهت على حل المشكلة التي يصطدم بها الشعر العربي منذ امرئ القيس حتى آخر شاعر تقليدي معاصر . وأعلى بها مشكلة وحدة القصيدة

ومن المعروف أن شعر العربي قائم على وحدة البيت . حتى إنه بعد توابع معنى عن بيتين بصمينا . وهو عيب يلاحظ عليه الشعراء . وكان أول من به حل وحدة القصيدة وأهميتها فيما أذكر هو العقاد والملازمي في كتابه (الديوان) . واتخذ العقاد مقياسا للوحدة في القصيدة امتاع

وعاد باسم كما يعود رارع قسم المطر

وعاد باسم كما يعود زراع قسم المطر

كما يعود عاشق من السفر

ولأطبى مقياس العقاد الذي حكم به على شعر شوقي بالتحكك .
فأعيد كتابتها مع تغيير مواضع الأسطر الشعرية

فلحلاً الطريق . هذا هو ركب المنصر

هذا الذي سعى إليه قلب سيف وانكسر

هدى بداه . وجهه .

جبهه الذي يهوج بالعضون .

ابنائه .

هذا الذي مثى على أبدي المنون

وعاد باسم . كما يعود عاشق من السفر

كما يعود رارع قسم المطر

هذا الذي تمسحه الأبدى ويجلوه العيون

فهل احتلت القصيدة أو تغير شيء جوهري فيها ؟
مسح به رعمت أن هذا الترتيب الجديد حسياً وجلياً صوريتها وقريناً إلى
تدب وتعتل !

وحدة القصيدة إذن مشكلة لم يحلها الشعر الحديث عند كثير من
الشعراء . ولكننا حدث في شعر صلاح عبد الصبور . أو في كثير من
شعره . وأنا أؤمن أن الرؤية القصصية هي التي حسبا . أو أعانت على
الحل . فن المستحيل أن تعمل الرؤية القصصية عملها . في تحويل
الموضوع إلى أحداث مترابطة ترابط الحلول بالعللة . ثم الانتقاء من بين
هذه الأحداث ما يبعد بناء الموضوع عند المطلق . دون أن تقع وحدة فنية
في القصيدة . هي وحدة تعرضها طبيعة الرؤية القصصية . ومع طول
الممارسة اكتسب صلاح خبرة وفطنة على الإحساس بالوحدة الفنية .
وعلى بناء القصيدة بناء متماسكاً . حتى في المصائد التي لا تنس على
أساس من الرؤية القصصية . بل أنه حقق قدراً كبيراً من هذه الوحدة
الفنية في القصائد القصصية . أو القصائد التقريرية التي بنحدها سميت
المدر أو المبشر :

الليل . الليل يكرر نفسه

ويكرر نفسه

والصبح يكرر نفسه

والأحلام وخطوات الأقدام

وهبوط الإطلام

وهبوط الوحشة في القلب مع الإطلام

رعشات الأوردة للتلوذة والمحرورة

ورفيف الزايات المنصورة والمكسورة

وقصص القتلى والقتلة

وفكاهات الخزيين وهزل الفكاهي

وجارات الأموات .

حتى سأم التكرار يكرر نفسه^(١٢)

من تعبير في هذه الأسطر . وهذا لاحتزتها عشوائياً . أن مدح

موضوع سطر وآخر إلا في سطر أو سطرين . وأما ما فيها من حسنة
مب . لا مضطرباً فقط . حيث تعدد القصيدة عنصر حياً هاماً في
ترتيب أسطرها . فالتبيل أكثر مشاء وأقل عرصه بالتعبير الشعري من
الجار . ولذلك كانت له صدرة في توصف بالتكرار . ثم تورد
الأحلام وخطوات الأقدام سورج أوقات حدوثها في عين وجه . على
التتابع . وتداعى الوحشة في القلب مع الليل . وتداعى الأوردة مع
القلب . ويكون رفيف الزايات مقاللاً موضوعاً برعشات الأوردة .
وقصص القتلى والقتلة جريه من كبر عدم هو عنصر والانكسر .
وفكاهات وهزل فكاهي دأبى حاد قصص القتلى . وجارات
الأموات مدورها بقصص ها . وهكذا نصفي القصيدة في هذا التماسك
المتين . حقيقة بذلك فكرة وحدة القصيدة لغوية . ولست أشك في أن
بحاسن صلاح القوى بالتداعيات والمقابلة بين الحريثات إنما هو وليد
خرس طويل بمنهج الرؤية القصصية

أما المهرة الثابتة التي حققها بالتحاف الرؤية القصصية نسيها في بناء
كثير من قصائده فهي اللغة . ولست هنا بصدد دراسة قاموس صلاح
شعري . وإنما أريد أن بين الثراء اللغوي الذي حققه عن طريق
الالتكاء على الرؤية القصصية في قصائده . وكل من يقرأ دواوين صلاح
يجس بأن له قاموساً شعرياً يكاد يجيره عن زملائه من الشعراء ويظهر أثره
في الأجيال التي تنامت من بعده . فإذا حاول أن يصح يده على
مفردات هذا القاموس انزلت . لا لأنها غير مشخصة . بل لأنها
موجلة في التشخيص . ولكنه تشخيص موضوعي لا ذاتي . بمعنى أنها
مكتسبة من كونها مستنبطة من الموضوع لا من ذوق الشاعر الخاص . ومع
تعدد الأحواء التي ترصد الرؤية القصصية تعدد إلى ما لا نهاية . بتعدد
تشخيص اللغة المستعملة وبتميز إلى ما لا نهاية . وقد تفرق من بين أصابع
من يحاول رصدتها وتصنيفها . بعكس ما إذا كانت تابعة من ذوق
الشاعر الذي يمكن حصره منها تلون وتخاليف . ولهذا تعد قاموسه اللغوي
مستمد من قاموس الشارع كما هو مستمد من قاموس انصوفية أو من
قاموس القرآن والتوراة أو من قاموس الفلسفة أو السياسة أو التاريخ أو
القصص الشعبي ... الخ . وهذا واضح في أية صفحة من صفحات
دواوينه . بحيث لا يحتاج فيه إلى التثليل

ومن الحل أن هذا الانساع في القاموس الشعري يرجع إلى الرؤية
القصصية التي تدرك موضوعها كما قلنا مشتملاً في أحداث تنعبد
شخصيات . ومن البدايات أن الحوار في القصة يسمى أن يكون مستنت
من طبيعة الشخصيات لا من القاص نفسه . ومن أشد العيوب وصوبها
أن يكون القاص هو المتكلم . وأصعب كلامه على لسان شخصياته
وينحاشي صلاح هذا العيب . شأن قصصه بحد . ولكنه يتدارعه
بكونه شاعراً . الانقفاط هي كيانته وهي وجوده . وهي لغته بقا .
ولذا تجمع ألقاظه بين موضوعية الشخصيات وبين ذاتية الشاعر في
التماسك جعلك تحس بأن عائل (وشرب شاء في عريق) هو صلاح
عبد الصبور في حظه صانع . وقائل (وجه حبيبي حسنة م . ب .) هو
صلاح عبد الصبور في لحظة هو في دود التي . وقائل (بني فلان وعبي
وشيد التلاع . ويعود عرفة قد منبت زاهد بـجـح . جـح) هو

- ١١ -

يا صلاح .

كان المقروص أن أكتب عن ذكرياتي معك ، ولكنني هربت من مواجهة الشجن الذي تستثيره الذكريات إلى هذه الحولة و بعض أشعارك . فهل أفلحت في الفرار من الشجن ؟ لا أرى أنني أفلحت . في كل قصيدة ، وفي كل بيت ، أمتلكك محدثاً أو سامعاً . ضاحكاً أو بجادلاً . وهيباك المبهتان في حزن ، أو الحزبتان في سخرية . تهللن عليّ من كل صفحة من صفحات دواوينك . وحق هنا الكلام الذي كنت ليس إلا بعض ما كنتا نلوكه - نحن أعضاء الجمعية الأدبية المصرية - في أمسياتنا .

متعلين كائلة

بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت .

وهل كنت أمتطع أن أهرب إلى شعرك من شجن الذكريات لما شريك إلا أنت . كل كلمة فيه هي نصك ، وكل همسة أو صرخة فيه هي صدى لموقف من مواقفك . فقد عشت بالكلمة ، وميت بالكلمة . وخلعت بالكلمة .

بص صلاح عبد الصبور حالنا على المقصّة في برمه وحوله الرجا (وجسول) يحكي هم حكاية تجربة الحياة حكاية تثير في نفوس لوحة البدم) . وهكذا إلى مالا نهاية . أو إلى النهاية التي يحددها اتساع رعدة الشخصيات وتنويعها في الحياة .

- ١٠ -

لا نحتاج إلى القول بأن هذه الدراسة السريعة عن الرؤية القصصية عبد صلاح عبد الصبور لا تعني أن صلاح قصاص صلب طريقه إلى الشعر ، كما قد يعترض لبعض الناس . وإنما تعني أن في شعر صلاح جانباً تفسره ملكة الرؤية القصصية . وما زالت هناك جوانب أخرى نحتاج إلى دراسات تجلّو لنا ملكات متعددة اتكأ عليها صلاح في شعره . هناك دراسات تنتظر من يتشدد غا ويقوم بها لتكشف لنا عن صلاح الرسام ، وصلاح الموسيق ، وصلاح للمهازي ، وصلاح المنصف . ومن نجاح هذه الدراسات يبرز صلاح الشاعر الإنسان الذي لم يتصدر حركة الشعر الحديث حيناً

هوامش وتعليقات :

(١٥) رؤية الديوان الموجودة تحت يدي الآن هي الطبعة خمس الأجزاء الكاملة التي نشرت دار العودة في بيروت . ولكنني أجهز بأن الطبعة الأولى من الديوان نشر "كلار" من هذه الطبعة . لقد سقت من طبعة الأجزاء الكاملة قصيدة واسعة على الأقل من (جودة في الترجمة الكتاب)

(١٦) عاشر أبو الشاعر بدأ وعشرين سنة بعد نشر هذه القصيدة

(١٧) هذا ما قيل عنه نشر القصيدة في الديوان . ولكنني أذكر أنها ظلت تعبر عن موقف سياسي دافع صرحت فيه الديمقراطية على أيدي بعض الحكام

(١٨) ديوان الناس في بلادى صفحة ٥٤

(١٩) ديوان الإخبار في الذاكرة . ص ١٩

(٢٠) نفسه ص ٩٧

(٢١) إن جودت لقطع من الأوصاف وتصره على الأعمال أصبح كالآتي [كانت لدعوى . وملايا . وثلاثيا . وتطرقنا . ونعسى كل ما ديوان الآخرة . وتماخينا بالبحر . وتفرقنا] ويذكر عقديته حيث بيت فوق الشعر نظرة المبدعة قسلام . كلام فرود ظفـ

وق رأيت في عيشة الله في صالح صلاح عبد الصبور

(٢٢) من قصيدة (تكرارية) ديوان (سبحا في الذاكرة ص ٩٩

(١) له قصة على الأقل منبورة في أحد أعداد مجلة الثقافة الأنجلو المصرية (التي كان يكتبها) تعاونت الجمعية الأدبية المصرية مع لجنة التأليف والترجمة والنشر في إصدارها . ولذا أن من بينها قصة بعنوان السببية . وقد كان له كتابه (جبال في الشعر) أنه حاول كتابة القصة في أوائل الخمسينيات

(٢) كما يحدث عند تحويل عمل قصص إلى عمل إنساني أو سينمائي أو مسرحي

(٣) على أن يفهم من الرؤية القصصية والمكر والوجدان هذا حيث إن كليهما نشاط في الخلق

(٤) . (٥) الشعر العربي المعاصر صفحة ٢٧٩

(٦) ديوان الناس في بلادى صفحة ٣٦ من الجزء الأول من الأجزاء الكاملة

(٧) ديوان ابن ملقر . ص ١٦٢ (طبعة ثانية)

(٨) ديوان القور لكم . ص ١٤٨ (الأجزاء الكاملة)

(٩) قصيدة (رسالة إلى صديقة) - من ديوان الناس في بلادى ص ٧٨ (الأجزاء الكاملة)

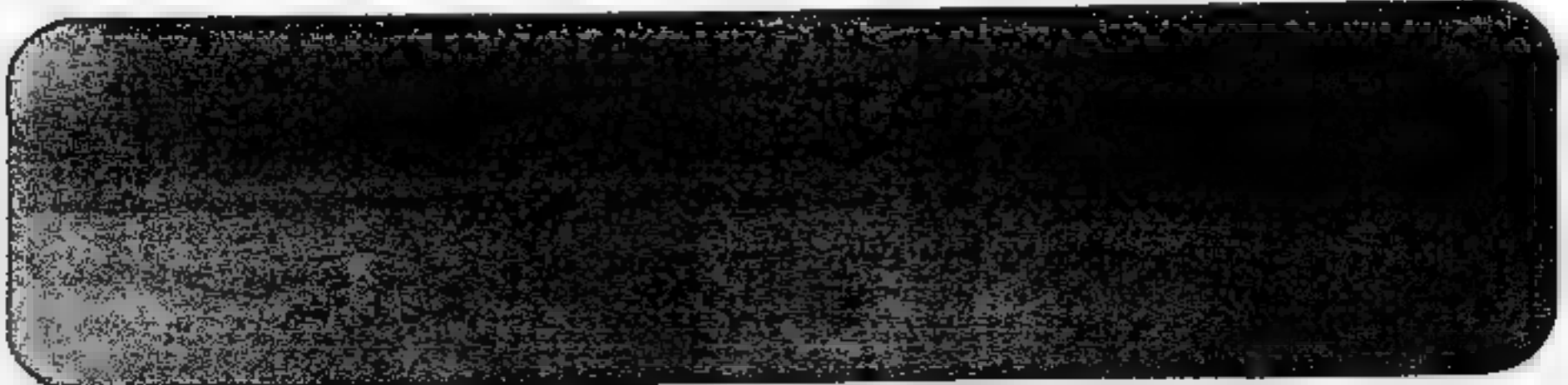
(١٠) ديوان سملاط في رسم جريح ص ٣٥٣ (الأجزاء الكاملة)

(١١) قصائد الرحلة - الرائد الجديد - الإله الصبور - الأطلال

(١٢) ديوان الناس في بلادى صفحة ٢٣

(١٣) من قصيدة صفحة ٤٤

(١٤) نفسه ص ١٨



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

دار نضرة طبع للطباعة والنشر

محمد ومجدي أحمد إبراهيم وشركاهم



أسستها أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨

١٨ ش كامل صدق - القاهرة

يسر الدائر أن تعلن جماهير القراء أنها صاحبة الحق في نشر مؤلفات الكاتب الكبير

عباس محمود العقاد

صدر منها

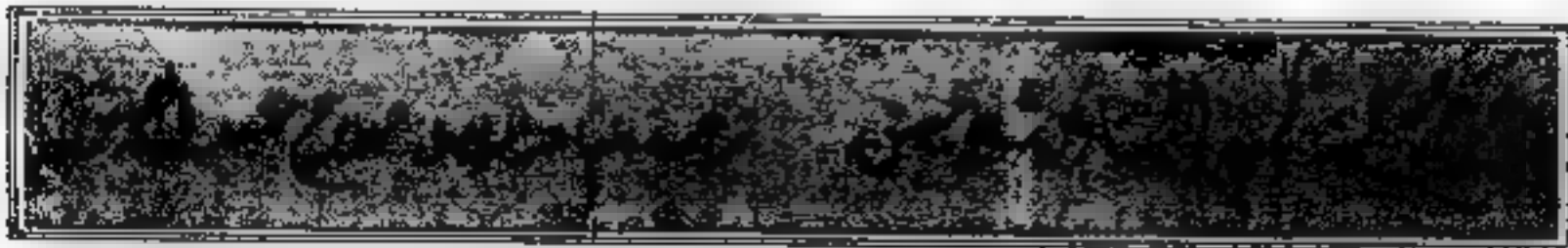
عقريّة الإمام
عمرو بن العاص
داعى السماء "بلاد بن راجح"
عقريّة مصر وإقليم الإمام محمد عبده
"جما" الضاحك المضحك
المرأة في العترة

عقريّة عمر
عقريّة خالد
هذه الشجرة
طالع النور أو طالع البعث
أبو نواس الحسن بن هانئ
شعراء مصر وبيئاتهم

وغيره من

عقريّة المسيح
مقالات الإسلاميين وأباطيلهم
الفلسفة القرآنية
الافسان في القرآن
رجعة إلى العالم
الكرواكى

عقريّة محمد
الإسلام في القرن العشرين
إبليس
التفكير فريضة إسلامية
ذو النورين عثمان بن عفان
شعراء مصر وبيئاتهم
سيرة



الدائر قائم من طبعات ترسل عن طبعها

تليفون ٩٠٨٨٩٥/٩٠٣٩٥٠/٩٠٩٨٢٧
تلفاكس ٩٢٨١٥ NAHDA-UN
والهبة

١٨ شارع كامل صدق بالقاهرة - القاهرة

سجل تجارى ١٢٠٤٢٨
سجل مدينى ٢١٨٥
سجل نقاق ٢١

الحسين الشناخ في شجرة صلاح عبد الصبور

في مقال بمواضع - كتابات تعلمت منها - ضمن سلسلة مقالات بشرها الشاعر الراحل تحت عنوان «مشاور الخصبي» مجلة الدوحة القطرية - كتب صلاح عبد الصبور عن تأثره بأبي العلاء المعري (. وحيي قرأت أبي العلاء محام من فزادى كل ما عداه - فكانه عثم عليه ألا يحل به سواء . وأدركت أني لو عشت في زمانه لحرصت على أن أكون أحد تلاميذه أو عدايه . أقرب إليه طعامه . وأقرب إليه في مشيئة . وأبعد الأذى عن ثوبه . ولعلني أجيء لقاء ذلك علماً أو أدباً أو خلقاً (١٣) »

ولقد صاحب الشاعر الراحل أبي العلاء رمزاً طويلاً . وأدمن النظر في آثاره ونزوماته . وظلت الطبعة القديمة التي اقتناها من الترومبات تسعده من حين لآخر وتغريه بالرجوع إليها . (كثير ما أعود إلى أبي العلاء عندما يتأبى الحنين إلى صوته الوديع الكسير ..) (١٤)

وقد كان عطاء أبي العلاء وفيراً . أعده منه الشاعر فيما أعده ذلك الولع بالحكمة . وغدا فيه أبو العلاء نزع التأمل حتى غرته هموم كربة صحت شعره في جانب كبير منه بطابع فلسفي . وتسلل الحزن إلى قصائده سافراً حيناً . أو تحت قناع شفيح من التهكم الساخر حيناً آخر

أحمد عنتر مصطفى

حين نحاول نفحص روح التهكم الساخر في شعر صلاح عبد الصبور نطالعنا نماذج كثيرة من (فكاهاته الأبيات) .. في ديوانه الأول (الناس في بلاد) نجد هذا البيت الساخر

وفي الحميم فخرجت روح فلان

بعد تلك الفكاهة نداعة تعفياً على هذا (الفلان) الذي .

بي فلان واعلى وشيد القلاغ

وأربعون غرقة قد ملئت بالنحب اللباغ

وي مساء واهي الأصداء جاءه عزيريل

بجمل بي إصبعه دفترأ صغير

ومذ عزيريل عصاه .

يسر حرق دكي . يسر لفظ كان .

والدارس لآثار صلاح عبد الصبور الشعرية ، وبعض كتاباته الثرية . لا بد أن تسوقه أو تسترعى انتباهه تلك الروح النقادة الساخرة . التي يعلق بها من حين لآخر على موقف أو حدث بما يشكل رؤيته فكرية في قالب شعري رفيع حتى حين يصحها أحياناً فكاهة عارضة . يكون فكاهة أساسية . على حد بعيد . إذ إن هذه الفكاهة ليست بقصد الإصحاك . بل تتجاوز ذلك إلى ما تتبره من تفكير يمتد على المقارعة وتصحيح والتأمل . إنها فكاهة تكلم الدهس . وحلقه من كوده وتبحث فيه جمرة التساؤل الطموح . إنه في ذلك يصعب معه على أرضية أستاذ المعري الذي يقول عنه عمر فروخ

(والمعري قدير في التبكيد والنقد مما يجعله أقرب إلى الأدباء من إلى الفلاسفة ويكاد يكون هذا التهكم شائعاً في كثير من نصوصه . وأكثر تهكم المعري على العادات السائدة ولعدائهم واثق . وعلى وحالي السياسة والإدارة . ولم ينج منه وصغر الشرائع) (١٥) .

وفي الحميم دحرجت روحُ فلان^(١)

إنها هدية لطاف . إن استعمال الفعل (دحرج) وبناء للمجهول ، وذلك التكرار الساخر باستعمال لفظ (فلان) الذي شيد وبنى دحرجت ، أو دحرجت روحه إلى الحميم في لحظة مصيرية أرادتها للشيئة الإلهية . شيء يبعث في العوس ابتسامة شاحبة .

وإذا كان الشاعر في ديوانه الثاني أقول لكم : يسخر من الوعاظ مشيرى الدموع ببعدهم للشجيرة - إذا كان يسخر منهم بتصير دارج :

وقفتُ أمامكم بالسوق كي أنيا ، وأحيكم

لا أبكى . وأبكيكم

وما غيبتُ بالمرق لأصع من جاجهم

هامة وعظ .

- إذا كان هنا يسخر بأسلوب مباشر وصورة شائعة ، فإنه في موضع آخر من نفس القصيدة ونفس الديوان يتخذ من أساليب بلاغية ، كالكتابة والتورية ، أداة للنص في إيذاء موقفه للنهكم الساخر . في مقطع (من أنا) يقول :

وأعلم أنكم كرماء

وأنكم ستظرون في التصيير ~~مما كنت~~ أيا الطيب

ولم أوهب كهذا الفارس الصلاني أن أفتنص للمنى

ولست أنا الحكيم وهين محبه بلا أوب

(لأنى لو قعدت محبسى لقضيت من سبى)

ولست أنا الأمير يهش في قصر عمن النيل

بناحية محبه

ومعلقة من الذهب الصريح تطل من فيه

..

إن نقف عند البيت (لأنى لو قعدت محبسى لقضيت من سبى) ، فالتشكيك الذي فيه لا يحق . ولكن لا نستطيع الفكاهة من فكرة ملحاح لا نستطيع أن أقرأ هذه الآيات إلا في صوتها ، وهي تلقى إشعاعاً على (لأسلوب القى للسحرية) في هذا الموضع .. لا أنظر أن صلاح عبد الصبور يقصد (بالفارس الصلاني) في البيت الثالث إلا العقاد . وهو يورى فلا يقصد حكيم للمرة حين يقول (الحكيم وهين محبه) . بل يعنى أستاذاً المذكور طه حسين ذلك أن أمير الشعراء أحمد شوقي ومحمد عبد الوهاب هما اللصودان بالآيات الأخيرة في هذا المقطع . يقودنى إلى هذا التصير أن شوقي كان خصماً قريباً لصلاح عبد الصبور في معركة الشعر الحديد التي اجتمعت في أوائل الثلاثينات . كان شوقي خصماً بما أرمناه ووسخه من عمود الشعر الكلاسيكى . إنه على حد تعبير صلاح عبد الصبور (معد شوقي الذى كانت قوائمه من الحجر الصوان)^(٢) . فإذا كان صلاح عبد الصبور في معركة التي قاتل فيها

يسأله يعرض بشوقي الذى توفى سنة ١٩٣٢ لما يجعه من أن يعرض بهلين العملاقين اللذين تصدى له أولها وأكره ثانيها ؟

هذه القصيدة ، التي نعى بصلدها ، وردت في ديوان (أقول لكم) ، الصادر عام ١٩٦١ ، أى في إبان المعركة بينه وبين العقاد . وكان الموقف بينهما شديد الندادة .

يقول صلاح عبد الصبور : (لقد تبادلنا الكتابة - العقاد وأنا - على صفحات الصحف ، وكان يصطع في الرد على طجة السحرية والتكوين ، وهي خصلة من خصاله الفنية . إذ إنه كان يبدأ دائماً بالتكوين من شأن خصمه . فما في المفاضل الأدبية فقد كان يصير على عدم وجودى كشاعر . وكنت ألتقى هذه المبادرة صاحكاً . ولا أريد أن أفسد صورته في نفسى ..)^(٣)

أما عن الموقف بينه وبين الدكتور طه حسين فقد كان .. (كنت تلميذ طه حسين في الجامعة ، وكان من خصاله - برحمة الله - أن يقرب إليه من يمسون في أذنه . وقد همس أحدهم في أذنه حين كتبت بعد سنوات من تحريرى كتابي (ماذا يبقى منهم للتاريخ) أنني هاجمته في هذا الكتاب . ولما كان رحمه الله مستظلاً بهيمة - كما قال أبو العلاء المعرى - فإنه لم يتحقق من صحة ما همس به أحدهم في أذنه . وظلت علاقتنا بين التجاهل والمعاملة حتى مات ..)^(٤)

من هنا ، والموقف هكذا بين هؤلاء الأقطاب ، نرى أن الفارس الصلاني المقصود في هذا المقطع هو العقاد ، وليس أيا الطيب كما يتبادر للوهلة الأولى .

وما دام أسلوب العقاد - رحمه الله - التوير والإقلاق من الخصم فليوجهه الشاعر الحديد بعدم النص على اسمه ، مستعملاً الأساليب البلاغية من كناية وتورية ، وليصم إليه شوقي وطه حسين ، مدام الأخير يتعامله . وللاحظ حديثه عن العملاقين ومابه من روح تشبه إلى حد كبير ما يتفرق خلال النص الشعرى الذى أوردناه . والذى يحتمه الشاعر بسخرية ، وكأنه يصرخ بهم (خلفونى معكم بل لغة الهدى والتاريخ)

وقفتُ أمامكم بالسوق يا أهل ..

شغبى أتمرد للشيخ ، هذا الأبد المزهوب

لكى يحفظ في واحة الأيام

اسماً ساذجاً للغاية

عجب (الفارس الصلاني) :

والشيخ الضريع :

وحامل الرابة

وإذا كانت السخرية هنا معبرة عن موقف الشاعر المعكرى في معركته مع هؤلاء المعلقة ، فإنه يطيب لصلاح عبد الصبور في موقف آخر أن يعرض شوقي ، ساحراً من صياغته وفكره ونسته الرومانسى . مؤكداً جدو . يصح الحياة للوار لهذا المثل الرتب

منظرة فائتامة فلام فكلام فوعد فلقاء

في حكمي - في صبح هذا التعبير - بسخر صلاح عبد الصبور
من هذه التصاريس انحرافية في علاقة الحب

الحب يا رفيقي قد كان

في أول الزمان

بجص للترتيب والحسان

الظرة - فائتامة - فلام

لفكلام - فوعد - فلقاء

اليوم باعجاب الزمان

قد بلبل في الحب عشقان

من قبل أن يتسا^(١١)

في ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» يتخذ الصبح الذي
عند «شاعر شكل قصيدة القناع التي كانت مدخل الشاعر إلى عالم
الدراما الشعرية» على حد تعبيره^(١٢) وفي قصيدة «هذكرات لملك
عجيب بن الحبيب» يرى صورة فلسفية ساخرة لمداد «الملك الحسن»^(١٣)
الذي سقط من حاله كما سقط الهوان من قبة الكون في الشبكة^(١٤)
ولعل روح التهمك تجلي أوضح ما تكون في المقطع الخامس من هذه
القصيدة، الذي يبدأ على هذا النحو^(١٥)

مات الملك الفارسي

مات الملك الصالح

صاحت أبواق مدينتنا صبحاً ملهوا

وقب الشعراء أمام الباب صفوا

وتدحرجت الآيات ألوا

بهكي الملك الطاهر حتى في الموت

وتحمد أسماء خلجته لملك العادل

ليست هناك صورة تبص بالسخرية والتنديد بالامتحان مثل صورة هؤلاء
الشعراء وقفاً أمام الباب الملكي صفوا. وثانية تأتي اللمعة المصححة
(وتدحرجت) تعبر عن قيمة هذا الشعر وبوعيته. وبستر هذا المقطع
الساحر إلى أن تتلجلج أفاضي الملل في نفس الملك العجيب:

ما أضجر هذي القافية الجمية

لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى قافية الميم

لقد نقص كثير من الدارسين تأثير أبي العلاء في فكر صلاح عبد
الصور وشعره. وكلهم حاصرهم الروح الحادة وصرامة الفكر لدى
الشعريين. يقول د. لويس عوض^(١٦)

(كذلك شارك صلاح عبد الصور والشعري في اعتبار حادث

الميلاد للنكة الأولى، إذا كان حادث الموت هو النكة الثانية، حين
يقول الشعري عن ميلاده إنه جنابة (هذا جناب أبي علي) وما جيت على
أحد) ولكن ربما نجد أن الشعري يبي تشاؤمه على أسباب موضوعية،
صحيحة أو باطلة، منها حقيقة الزوال: ومنها سوء ظنه بطبيعة الإنسان
وسوءه ووبارعه، ومنها تشككه في إمكان اليقين. نجد أن صلاح عبد
الصور يبي تشاؤمه على شيء آخر يختلف عن ذلك كل الاختلاف، يبي
تشاؤمه على امتناع (الوصول) أو على ما يمكن أن يسميه الطلاق النائي
بين الأرض والسماء..)

ولم يلمت الدارسون إلى أن هذه الروح التشاؤمية التي سررت في
شعر صلاح عبد الصور، تأثراً بأبي العلاء، تسرب معها هذا الحس
الساحر الذي كان يتمتع به حكيم المعرفة، بل إنما يرى عللاً من ألياته
مثل

إذا كان جسمي للتراب أكيد

فكيف يسر النفس أتى هادن؟

أو

يدٌ بحسن مثير عجبٍ فديت

ما بالها قطعت في نصف دينار

أو

زيادة الجسم عنت جسم حامله

إني التراب، وراحت حافراً تعبا

هذه الروح تجدها في شعر صلاح عبد الصور. وهي وإن تسربت
إلى الشاعر من خلال إعجابه المتزايد بالزوميات وشغفه بقراءتها، إلا أنها
عندها خبرة ثقافية وحياتية عكست عليها الكثير من روح الدهشة عند
شاعرنا الراحل

إن قراءة سريعة لقصيدة «حكاية المهدي الحزين»^(١٧) بشكلها
المتناقل وعناوينها الفرعية المتداخلة، ومحاولة الشعر القصيدة خلق شكل
درامي - إلى حد ما - لقصيدته تلك - إن قراءة سريعة لمثل هذه
القصيدة تصفا على أعتاب (الكوميديا السوداء) عند صلاح عبد
الصور. تلك التي بلغت دروتها في مسرحية «مسافر بل». ينف
الشاعر في هذه القصيدة معياً حزيناً بين يدي - (عصبة الأمجاد -
الأشواوس - الأحامد - الأحاسن) ولا ينجي ما في صيغة هذا الجمع
وما في تلك الصفات، من استحقاق يرد هذا في مقطع بصوان (عود
في ما جرى في ذلك المساء) - بلع انشاعر فيه دروة التهمك والسحرية
والاستحقاق يقول

في ذلك المساء

يا سادتي الأمجاد - الأشواوس - الأحامد - الأحاسن

يا زينة للتلان

يا أنجم الساري

مفرقين في البلاط ترددات روعة وح

فإن تجمعهم
فمن كل كوكب يجتمع النور الذي يثله رفقه
ولا يلوب فيه
(أقولاً صدقاً ، ولا أزيد فيه ..)

الله ما أعظمكم ، وما أرقكم ، وما
أنبلكم ، وما أشجعكم ، وما
أنعمكم بالخيل والظعان والضراب والكائن
والفتح والتعير والتعير والتعير والتعير
والضكير والتعير والتعير والتعير والتعير
والأوزان والألوان والبناء والغناء والنساء
والشراء والكراء والظوم والقنن واللغات والسهات ..
وباختصار

أنتم هدية السماء للتراب الأدنى ،
نحن حنة الأموات
وشارة على القدار الله أن يخلق أمثالاً من الفنانين
ليس على الله يستنكر
أن يجمع العالم في عشرين ..

أقولاً صدقاً . ولا أزيد فيه
أقسم بالمولد الذين يجشون تحت جلدي .

انقضى لهذا المقطع من القصيدة بحس بأزمة هذا المعنى الحرير
الذي يرى الحقيقة ولا يعبر إلا بصدقها . مؤكداً أنه (يقولاً صدقاً !! ولا
يريد فيه) صيغة ما أعظم ما أقبل ما أنبل .. ثم هذا التداخل الموسيقي
الصوفي (التعير - التعير - التعير - التعير - التعير) ، (التعير -
التعير - التعير .. الخ)

ثم هذه السحرية الدكية من خلال بيت أبي نواس الشهير وتصيبه
تصميماً جديداً^(١٧)

إن أزمة هذا المعنى الحرير ، التي تجلت في المقطع الأخير اعتراف
تأخر عن أوانه)

كنت أحسن صادقاً القرمات

أنكو أكلان

وكان هذا صرحي

هي الوجه الآخر للعملة . وليس التهكم والسحرية والاستحفاف
لا قدراً شعياً (لحزني لا يعني ولا يستحدث ..) وهو نفس التهكم
بدي بطلاننا عند أبي الملاء . والذي يقول عنه صهر فروخ^(١٨) .

(.. على أن هذا التهكم ليس من المزل والتعريض ، بل من
الإصابة في المقارنة بين الصحيح وغير الصحيح ، وبين المعقول وغير
المعقول ، وتهكمه لا يبعث على الضحك بل على التفكير . إنه الخفيف

المره نفسها . مسوقة في قالب شعري . ولا ريب في أن مهم تهكم يحتاج
إلى ثقافة وإطلاع حتى تترك موضع البكة منه ..)

...

في مسرح شيكسبير تطالعتنا صور شتى لبلاط الأمراء والملوك بما فيها
من إغرامات ومؤامرات ودسائس وأحقاد وطموحات وتردد ، في
(ملت) و (للك لير) و (ما كبت) . وكما هي قائمة تلك الصورة ،
وفي شعر صلاح عبد الصبور ومسرحه نرى نقبصه . إن البلاط ورجاله
هنا يثيران السخرية والفكاهة التي تسمى (ذكاء القنب المتألم) ، فهو
يتهمك دائماً على البلاط ورجاله . في «حكاية المعنى الحرير» يقول على
لسان المعنى :

وموفق يا سادتي في آخر الممر

أربعة نحن من الصحاب

مهرج البلاط ، والمؤرخ الرسمي . والعراف . والمعنى

وكلنا بدون أسماء ولا سيوف

وكلنا مؤجر بالقطعة

ونستعير قلوبنا المذهب الأطراف

من خزنة السلطان

وبينا صداقة عميقة . كالفجوة^(١٩)

وفي «مذكرات الملك عجيب بن الخصب»

قصر أبي في غابة النين

يضع بالمتألمين والمهاجرين والمزدين^(٢٠)

ومن هؤلاء الرسام عشيق الملكة . والشاعر الذي لن يسكت حق
هو قافية الميم . ولنا وقعة - بعد قبل - عند البلاط في مسرحيته (بعد
أن يموت الملك ..) .

وبقودنا ذلك إلى الحس الساخر في مسرح صلاح عبد الصبور
ولما كان (المسرح لا يكتب إلا شعراً ..)^(٢١) - على حد تعبير الشاعر ،
(الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح ..)^(٢٢) فقد جاءت
(مأساة الحلاج) مسرحية الشاعر الأولى ، معبرة عن الإيمان المعصب
بالكلمة ، طارحة خلال عرضها لعداب الحلاج ، عذاب المفكرين
وحيرتهم بين السيف والكلمة . وعلى الرغم من أن المسرحية مأساة تنهى
بصلب الصوفي العظيم ، إلا أننا من خلال بعض مواقفها نتعرف على
ذلك الحس الساخر الذي يعمق الإحساس بفعل المأساة ، ويعبرى من
خلال التناقض الحاد بين الساخر والحزين في نفس الشاعر تلك المرر
التي تخلفها هذه الفكاهة الطاعية في حتام المسرحية .

في المظهر الأول من المسرحية يلتقي تاجر والعلاج ولواعظ و
ساحة من ساحات بغداد . وبعد تسكع قصير يقفون أمام الشيخ
المصلوب . ويدعهم الفصول إلى مؤب - سارد عن قصه . ولكن سر

وجهة نظره في الإفادة من الإحانة : (٢٢١) .

التاجر : نعم . فقد يكون أمره حكاية طريفة
أقصها لزوجتي حين أعود في المساء
لهي تحب أطباق الخبيث في موائد العشاء

الفلاح : أما أنا فإني فضولي بطبعي
كأنني قعيدة بلهاء
وكلما نويت أن أكف عن فضولي
يطلبني طبعي على تطبعي

الواعظ : وجدا لو كان في حكايته
موعظة وعبرة
فإن ذهبي مجلب عن ابتكار قصبة ملائمة
تشد طعنة الجمهور
أجعلها في الجمعة القادمة
موعظتي في مجلس المنصور

في سوق الشحاذين

التاجر : هيا تذهب
فلقد خلقت أبي في دكان
وهو ضعيف العقل
إن جاءت جارية حسنة
أعطاه ما قيمته خمس قطع
بثلاث أو أربع

الفلاح : وأنا قد بنت الخنعة في السوق اليوم
ولريد العدة لعمالي في ظاهر بغداد
بالمال سلبا قبل الليل
لو أنطأت لقادتي رجلاي
لنخلة ، حيث أليبت تقودي
في كأس ، أو أذهب في تكة سروال

لا تخلو هذه الآيات من نهكم وسخرية . وهنا ، وبذلكاء
شديد ، يلتقط الشاعر الفنان هذه المكاها ويصدها دراميا ، فيقول
على لسان الواعظ :

الواعظ : جازلك الله لما قلته
قد ألمسي حظة الأسبوع القادم
ما أحلاها من موعظة مسبوكه
عن فلاح باع الحنطة في السوق
أخوه الشيطان
فوزنا بالمال .. وعاد لباني العيبة جوعى
فبكى .. و.. و..
وسيلهمى الله الباقي
وما جعل عيوننا وسابتنا
أحلو كيد النوران

بل إننا نرى ذروة هذه المأساة تتجدد في موقف عابر في أثناء وجود
الحلاج في السجن ، فالحلاج يستصرخ ربه .

الحلاج : نوراً يا صاحب هذا البيت

السجين الثاني : اطلب من حارسنا للطيب مصباحاً أو شمعة (٢٢٢)

... ثم تلقى المحاكمة الفزلية التي لا تطيل في الوقوف عندها أو
مردّها ، ولكن تذكر القارئ بحول ألي عمر الخهادي وابن سليمان في
صدر المنظر الثاني من الفصل الثاني . ولعل ما يهدد للنظر من حسن مآخر
ونهم هو الذي حدا بناقد مثل جلال المعشري إلى أن يقول

إننا نشهد في هذا المنظر الأخير محاكمة يسودها الطابع
التراجي كوميدي تحو . تراحيديا إسناد يموت . ومهرله قصة يبدلون من
أحكام الشرع حيل للشقة . إنهم يريغون العدل ، ويشوهون وجه
الحق ، ويعيون يقول العامة ، ولا هم لهم إلا مرصاة
السلطان .. (٢٢٣)

هؤلاء الثلاثة يدع بهم الشاعر إلى المسرح من آن لآخر معتقدين في
برود وحفاقة لا تخلو من دلالة الإدانة . بل إن الشاعر يسخر من أحلامهم
بتلك الماذج على شاكلةهم . مدينا مواقفهم . إنهم لا يختلفون عن
السواد الأعظم الذي قال فيه شوقي بإيجال (خلق السواد مضللا
وجوهلا) ، والذي يسخر منه صلاح عبد الصبور ومن رويح القطيع سمن
يقول على لسان المجموعة

المجموعة : صغرنا صفا صفا
الأجهر صوتاً والأطول
وضحوه في الصف الأول
فوق الصوت الخافت والمتواي
وضحوه في الصف الثاني
أعطوا كلا منا ديتاراً من ذهب قال
قالوا : صبحوا .. زنديق كافر
صبحنا .. زنديق . كافر
قالوا : صبحوا قليقتل ، إنا نحمل دمه في رقبنا
فليقتل إنا نحمل دمه في رقبنا
قالوا : امضوا .. قضبا
الأجهر صوتاً والأطول
بمضى في الصف الأول
فوق الصوت الخافت والمتواي
بمضى في الصف الثاني

وفي المنظر الثالث من الفصل الأول ، وبعد لثرة ولغظ من
الثاني : التاجر والفلاح والواعظ . حين يظهر الحلاج بتدائه : إلى إلى
يا حرياء - (٢٢٤) يتساءل التاجر : من هذا الشيخ .

الفلاح : يهينا - فما يزعم - أنه
شيخ محذوب كم تلقى أمثاله

وي « ليل واغنون » يهكم « حسان » على أفكار « سعيد » .^(٢٦٥)

حسان : سظل مريضاً بالأسلوب إلى أن تلهم هذا البلد المكروب
كأثرة لا أسلوب لها

ولقد تسى عندئذ حين تورع ربح الكلوثة الخنونة
نار النكة كبطالات الأعياد
أن تتخذ بضع قصاصات من شعرك
ولقد ترمد كومتك فلما الجلال
وهو يدحرج في أسلوب همجي
هذا الرأس العامر بالأسلوب

وهكذا يعود فيستخدم الفعل (يدحرج) ، ويأتى التعليق الساحر
أو الدعاية ذات الدلالة مرة ثانية من زياد ، (حيث يتحدثون عن خشية
المسرح)

سعيد : لكى لا أزعجى يا أستاذ
لأننا لم نعل الخشبة قط

زياد لا تفرع
فستدخل فيها حين تموت
أو تموتها إذ تشق^(٢٦٧)

ونرى تنقضى في المسرحية - حتى لا يضل - تلك المواضع التي ذه
عن روح بقادة سحرية . ولكي يكتفى بأن يشير إلى الأسلوب الساحر
بدي صانع به الشاعر (الخبر النثرى) الذي يقرأ زياد في جريدة من
المجلات^(٢٦٨) . ودلالة هذا الخبر وتعليق الأستاذ عليه . كذلك لا يفوتنا
أن نلم سريعاً بتلك الحوارية بين زياد وسعيد في بداية المنظر الثاني في
الفصل الثاني من المسرحية - بعد أن يترنم سعيد بيت إليوت :

حسان : مامعاه

سعيد : معناه أن العاهرة المصرية
تحتو نصف الرأس الأعلى بالحدقة البراقة
كي تمل من قيمة نصف الجسم الأسفل

زياد : معاه أيضاً
أنا لم نصبح عصريين إلى الآن
حتى في المهر

أما « مسافر ليل » و« الأميرة تنظر »^(٢٦٩) - وقد ظهر معنا - فقد
قال عنها الدكتور لويس عوض : بين المسرحيين وحده من نوع ما
وحدة في المنهج والأسلوب . ووحدة في اللحظة الشعرية أو في (الحرف) .
برغم أن إحداها ملهاة والأخرى ملهية . ثم يقول - وهذا ما يعيننا
هنا - « صلاح عبد الصبور يعيش حين يصحك » وهو أيضاً قادر على
لتصحيك وسط صدام للناس^(٢٧٠) .

ولن نغف عنه مسافر ليل ، فهي كلها كوميديا سوداء . إن عامل
لتدأكر (علوى بن زهران بن سلطان) عثرى السترة هو الإسكندر

وهطل وجوسون الذي يواجه عبده بن عبد الله أبو عابد وعباد من أسر
علون : ويلغا من مواضعه تبعث على الأسى وسحرية

مكتفى - ونحن معرض هذه المسرحية - أن نثبت صدر التدين
الذى كتبه الشاعر عن معاصره . يقول صلاح عبد الصبور
لو كان لي أن أخرج هذه المسرحية - وهذا عرض سأعود إليه
هنا بعد - لقدمتها في إطار من (الفدس) - إذ إنني أريد للمخرج د
يخنى عامل التذاكر صاحبها . وأن يشفق على الراكب صاحبها . وأن
يجب الراوى ويردريه صاحبها كذلك

.. ظلت أريد في هذه المسرحية أن أقدم أشخاصاً بقاءاتهم
الصحيحة السليمة . ولكي أريد أن أقدم نماذج من البشرية . وأنماد
المودج أساساً للعمل المسرحي يعنى درجة من التجريد . تماماً مثل
المحاكاة أو النكته ، حين نجعل محوراً نموذجاً بوجه نموذجاً آخر
فكشفت بهذا التجريد لب التناقض ..^(٢٧١)

رأينا كيف استطاع صلاح عبد الصبور نسيه الساحر أن يتدع
(المحاكاة الأسبانية) من خلال الموقف المسرحي أو الدعاية العابرة ذات
الدلالة المؤثرة ، كموقف السجين والحلاج ، وتعليقات التاجر والواعظ
والفلاح . أو سخرية زياد وحسان وسعيد . وفي شعره ومسرحه تطالع
أحياناً صور كارليكانتورية للعالم من خلال النكته . لئلا أن كتب قصيدة
« الظل والصلب » وجاء فيها

ورعوس الناس على جثث الحيوانات
ورعوس الحيوانات على جثث الناس^(٢٧٢)

- كتب بعد ذلك قصيدة (القناع) التي يرى فيها العالم من خلال
حلم الملك عجيب بن الخطيب مرة

حين رأيت رأى العين طائراً برأس فرد
وحى أريد أن يقول كلمة حق
كان له ذيل حمار

رأيت في المنام أنى لقد عربة
تجرها ست من المهاري
تجوب في الوديان والصحاري
وهجأة تحولت عيوبها قطاطاً^(٢٧٣)

إلى آخر الحلم

أو من خلال الصوفى بشر الحاف مرة ثانية

كان الإنسان الأهمي يجهد أن يلعب على الإنسان الكركي
فشي يبها الإنسان الثعلب
عجبا .. دور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب .^(٢٧٤)

على أن هذا العالم أقرب إلى الكاريكاتير في تصويره منه إلى الكابوس . ويتجلى ذلك في قصيدته حبيب في مقهى :

أمسى عندئذ أتسبح في الطرقات

أصنع أجساد النسوة

أنحيل هذا الردف بفروق موضعه وسير على شقيه

حتى يتعلق في هذا الظهر

أو هذا اليد يطير لعلو هذا الخصر

(وأعيد بناء الكون ..) (٣٥)

إنه تشكيل جديد ، يولع به الشاعر حين يريد (إعادة بناء الكون) ساماً منه ومثلاً . ولا يخفى ما في هذا التعبير من استخفاف وتندر .

وهذا التشكيل الكاريكاتوري يدعونا أن نقف عند بعض الشخصيات في مسرح صلاح عبد الصبور . إنه يجيد رسم شخصيات مسرحه بعمق ، ويصنع في حلق بالغ في استظهار أبعاد شخصياته المرحية بصمة خاصة . إننا نستطيع أن نرى أنماطاً وعماذج في شعر صلاح عبد الصبور ومسرحه ، تصادفنا في شخصيات (الشاعر ، والدرويش ، والمهاجر ، والخلاد ، والملك ، والخياط ... الخ) .

ويكفيها هنا أن نستدل على قدرته على رسم أبعاد الشخصية المرحية بمودح الخياط في مسرحيته (بعد أن يموت الملك) ، وقد كان الشاعر الرجل يعتر بهذه الشخصية التي ابتدعها ويعجب برسمها .

الخياط : دلون يا سادى نجوم نكد

هل أنا في حلم أو في يقظة

هل أنا حط في حضرة مولانا المبرر للتجسد

لعل عبي من رائق أنواره

ها أنا أقرص نفسي كي أتأكد

لكن النور يمشى عيني الداهكين

الملك (مبتسماً) : عندئذ فلنضع نفسك

فلعلك تتأكد

أودعى أصفحك أنا

الخياط (مقرباً وجهه) : مولاي .. أكرم هذا الخد !

ثم يقدم الخياط مولاه قطعة مخمل

الخياط

مولاي .. أرسل لي صهري خياط أمير بلاد العرب

قطعة مخمل . ما كنت أراها حتى .. آه

كان لقاء يا مولاي .. أحسست بقلبي في أصلاعى يتولب

ومدحت يدي في وله كي ألتصمها لمس النعمة للأغصان

حين استرحت فوق الزغب الناعم كضاي الراعشان

داهمي تيار الرعدة يتعطل في جسمي للتلهب

ثم تدفق شيء في أطراق كالدلم حين تحركه الحصى وتفتح

باطنها في خجل للامسقى الحطرة

إد بصفت في كفى شعيرات دافقة تتمدد تحت الزغب

الأشهب

فلشتدت في الرعدة وانسوت أنفاسي الخنوة
ملت إليها لأقبلها ، فأنكشت ، وهي تقول
أنا بكر لم ألتف على ساق بشرى من قبل

الملك : أو هذا ما قاله القطعة ؟

الخياط : هذا ما سمعته أذنابى ، وحفك يا مولاي

عندئذ قلت لها :

إنيك أعلى قدراً من أن تلتني في ساق بشرى

مخلوق من طين ودعاء

لا يأنفك النور سوى بالنور الوضاء

وسأحملك لولانا البدر الأنور

وجمت عندئذ ، ولزعت الزغب الناعم في استحياء

الملك : وجمت !

الخياط : أو حفك يا مولاي ، هذا ما كان

وجمت واهز الغلب الوستان

ثم أجابت في صوت عجلان

لكن مولانا ذو تاريخ مروي في العشق

وأنا ساذجة لا أعرف شيئاً من ألعاب الخلجان

قلت لها : لا تخشى شيئاً ، ودعى لي هذا الشان

سيداعبك اليوم مقص الفس

يتحصن أطرافك ، ويحيل على وسطك

حتى يتدور عطفك ، ويبرز ما تحت الجلد الناعم من وهج

الفرق

فانسابت عندئذ في أفهامي وهي تقول

شكلي لأجورك

حتى يحظى جسمي المشواق ، وقلبي المهوك

بعلامة الغالي في العشاق

إذ توشك أن تمزقي الأشرار

لكي جئت بها بكراً ساذجة يا مولاي

إن راقكم فاعهد لي برعايتنا حتى تنضج في بضعة أيام

الملك : المهنة خياط

واللهجة لهجة نحاس أو قواد . (٣٦)

إن هذه الشخصية اللطافة تنصم إلى بلاط متمعن يجمع للزورخ . والقاصي ، والشاعر الذي يلقي الخطبات أناشيد العشق للبيكة ، والوزير ، وللتأدي ، وكلها شخصيات تثير طوال الفصل الأول من المسرحية ذلك الصحك المرير ، الذي يجره القاصي أبو عمر الحمادي وهو على منصة القضاء وبين يدي العدالة حين يحاطب ابن سبيل

أعكي لك قصة

بالأمس قيت صديق القاصي المروى

وهو كما تعلم رجل مغرور بقرينته وذكائه

فسأله

وما أجلى ما يظن من ظن عن الظن »

فاحذر ولم يفهم

فأعلنت القول لكي لا تبقى للقاضي حجة

وما أجلى ما يظن من ظن عن الظن »

فجلد ونمحم

كحصان ابن زبيبة عنتر... (٢٧٦)

إنه إحدى النادج التي يتكلم عليها ومن خلافا الشاعر الراحل ،
ويستند بسخرية عادات ومواقف لا تنجر من بصيرته العادة أو روحه
السخرية الناقلة .

ولم تكن هذه الروح السخرية لتسرى في شعر الشاعر دون أثره
فكثيرا ما تصادفنا في عباراته النثرية ، بل إننا نجده في سلسلة «مشارف
الخصي» . تمت عرون (جهازة الضحك القديم) . برسم صورة
شخصية هذه لصديقه إبراهيم السروجي . ونجد في هذه القطعة النثرية
روحاً أقرب إلى روح المازلي وأسلوبه في رسم مثل هذه
شخصيات . (٢٧٦)

(كان أول من قدمني إلى عالم الضحك العقل الصافي هو إبراهيم
السروجي عليه ألف رحمة وسلام . وربما كان لا يعرف السروجي حق
المعرفة إلا أنا ، وعدد من الموفى ، وقليل من الأحياء . كان إبراهيم
السروجي أحد أعلام المدينة . بحمة ظله وسحيته التي يختلط هزها
بجدها ، أما نحن فقد عرفناه كما كان ينبغي له أن يعرف .

كنت في الخامسة عشرة من عمري . وكان صباي إليه في
دكانه ، حيث كان يعمل في صناعة السروج لحجم مادة الريف وأحصنة
عربات المظفور التي كانت هي «تاكسيات» ذلك الزمان . وكانت
النكتة الأثيرة لإبراهيم حين يبل عليه أحدنا هي أن يقول :

«قوم لا أحد مفاسك واصنع لك جاكته»

كان إبراهيم السروجي لا يعمل في دكانه إلا ساعة أو بعض ساعة . ثم ما
يلبث أن يدركه الملل ، فيمد يديه إلى كتاب مطوى تحت أداة صناعته
من اجلد وخيش . ويقرأ فيه حتى يبل عليه واحد من أتباعه . وفي
دكان إبراهيم السروجي سمعت لأول مرة أسماء بنته وشوشاوز وجود
ستوارت مل ... الخ . .)

على أنه مما يلفت النظر في شعر صلاح عبد الصبور موقفه من
الحكمة وسخريته منها وتهكمه على مريدتها . فهو قصيدة (أقول لكم)
مبعوث من سفت أو قعد إليها في عجب .

وفي قصيدة موت فلاح . (٢٧٦)

لم يكن كتابنا يلمط بالفلسفة الميتة
لأنه لا يجد الوقت

وفي «ليلي» واغتنون «يسخر من أسلوب الحكمة والعذبات» . حيث
يقول زياد :

زياد : عني . عن أمي ، عن جدتي يرحمه الله
قال :

من تام فشف ثبات
مات شهيداً ، ونحو في أعطاف الحنة مصطبة
يتكى عليها وضواك . (٢٧٦)

وعلى لسان زياد أيضاً في حديثه عن والده

زياد : لكني ما كنت أطيق الصبر
إذ كنت ذكياً - من يومى -
أنوقع ما سيخره من دو
وعصوعد إن عاوده داه كان يعاوده مرات خمسا في
اليوم

حنان : ما اسم الداه ؟

زياد : داه الحكمة . (٢٧٦)

إن التأمل والحكمة أضدت أيامه فأوسع أعينها تهكم وسخرية . وفي
(مرثية صديق كان يضحك كثيرا) : (٢٧٦)

مات صديق لمسى
إذ جاء إلى الحانة لم يصبر منا أحدا
ألقى في مقعده محتوماً بالهبة
حتى انصف الليل
لم يصبر منا أحدا
سالت من ساقبه الهبة
وارفعت حكمة حتى مست قلبه
فقسم بالحكمة

وفي «حكاية المعنى الخرب» اعترضت الحنة

أنت ألم أدفكك أمس
(كانت لكهل أنيب حكيم
ومات إذ ساموه أن يترف الحكمة بالقلوب
إذ إنها قد خرجت من مائه لبطنه
لرأسه . كالخوف . كالعطر .) (٢٧٦)

ولم تنعم الحكمة (والمنطقة الصفراء) . وفي «الشعر والرماء» (٢٧٦)
كانت الحكمة التي سحر بها وأوسعها تهكم تأتبه يتيقظ «سبالي

أعطى ماتبلا شيئاً من حكمة ماتبلا
أعطى أن الفهم لم يخلق إلا للضحك الصالح الجذلا
أعطى أن العيب

مرافق يرى في عمقها العشاق ملائمتهم
حين يبل الوجه المهاد على الوجه المهاد
أعطى أن الجسم البشري

لم يخلق إلا كي يعلن معجزته

في إيقاع الرقص الفرحان

درس عرفه رومي بعد فوات الأزمان

بعد أن انعقد الفهم بضلالات الحكمة والحزن

وأرغم من القلق الكافي في نافذة العيون

وتصلب جسمي في تابوت العادة والخوف

بعد أن احرق أو كادت بهجة عمري

إد رمت الأيام رماد حياتي في شعري

درس عرفه رومي بعد فوات الأزمان .

سحر . أن تنقص كثيراً من أبعاد النفس الشربة . معبراً عباً في
صدق وشذوذه . يلتقي في هذه الميرة - الحس الساهر اللادع - فضلاً
عن أن تعلاء بكتاب أسايا العظيم سرفاتس . الذي يقول عنه بربون
واسكو . (١٥١)

(. ثمة أدس ضرور على انظر إلى الأشياء في ضوء من مكافئة
تصاحكة . أناس لا يستطيعون فهم الآثار الأدبية التصويرية إذا بدت
في توب من الانعكاسات الفجعة . أو في فن من انبعاث الرقيقة
الصحة . وهذا ليس معه أنهم عاجزون عن الإحساس بالانفعالات
جداً عباً . إذ أنهم في الحقيقة يحسون الانعكاسات أحياناً إحساساً
يلغ من قوته وحلته ألا يتقدم من عواقبه إلا أن يصحكوا . لا أن
يصحكو ذلك الصحت المستري . ولكن ذلك الصحت اللصيف
الساهر . التي ينبع هم فرجاً مما في أعماقهم من صيف . .)

وقد كان صلاح عبد الصبور واحداً من هؤلاء العظام

إن إحساس صلاح عبد الصبور لبرهف بديق . ووعيه الدائم
بـ : واستعداده الطبيعي للتأمل . كل ذلك جعل إحساسه حاداً
بمدركة وقد استطاع بصوره - فهد . وسبوت - قد . وجهه

هوامش

- (١) مصادر المراجع . مجلة المراجعة طر
- (٢) نفس المصدر
- (٣) حكيم عمر . عمر نروح . مطبعة الكشاف بيروت ١٩٤٤/١٢
- (٤) ديوان (الناس في بلاد) دار العودة . بيروت . ص ١٩٥٣/٣٩
- (٥) ديوان (عزل الحكم) دار الأدب . بيروت ص ١٩٦٩/٢٧
- (٦) مفردات خصم لا بد لك . عبد الفتاح ص
- (٧) عبد الفتاح . مدني لأرشد ص ٢٥ في ١١ ١٠ ٨٠ ص ٢٢
- (٨) نفس المصدر
- (٩) قصيدة (الطوبى في هذا الزمان) . ديوان (حلام تدريس كندوس) د (أدب
بيروت ص ١٠ ص ٤٠
- (١٠) صديقي في البحر - دار طر ١٩٨١ ص ١٢٣
- (١١) نفس المصدر ص ١٢٢
- (١٢) مذكرة صديقي في صديقي - ديوان (حلام تدريس كندوس) ص ٨٩
- (١٣) د . ديس عرض . فكرة وأدب - دار الكتاب العربي ١٩٦٧ ص ١٠٨
- (١٤) ديوان (ملاط في زمن جريح) - دار العودة . بيروت ١٩٧١
- (١٥) ديوان برونوس
- ويس على طه بمسك أن يجمع الطلح في واحد
- (١٦) عمر نروح . حكيم عمر ص ١٩
- (١٧) ملاط في زمن جريح . ص ١٨ قصيدة (حكايه الفنى الخريف)
- (١٨) حلام تدريس كندوس د . ٨٩ قصيدة (مذكرة صديقي في صديقي)
- (١٩) حزين في البحر . ص ١٥٩
- (٢٠) نفس المصدر . ص ١٥٩
- (٢١) بسط صلاح د . دار بيروت ١٩٨٠ ص ٨
- (٢٢) نفس المصدر ص ٩
- (٢٣) نفس المصدر ص ٤١
- (٢٤) نفس المصدر ص ٥٩
- (٢٥) ديوان (سحر خيل) - دار الوطن العربي . ص ١٩٧٢ ص ٧٥
- (٢٦) ديوان (ملاط في زمن جريح) - ص ١٧ قصيدة (حكايه الفنى الخريف)
- (٢٧) ديوان (الإعجاز في القداكرة) - دار الوطن العربي . ص ١٩٧٩ . قصيدة (شعر
والرمز) ص ٢٥
- (٢٨) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٢٩) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٣٠) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٣١) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٣٢) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٣٣) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٣٤) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٣٥) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٣٦) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٣٧) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٣٨) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٣٩) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٤٠) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٤١) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٤٢) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٤٣) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٤٤) ديوان (سحر) ص ١٠٢
- (٤٥) ديوان (سحر) ص ١٠٢



مجمع اللغة العربية
الإدارة العامة للمجمعات وأحياء التراث
المراقبة العامة لأحياء التراث

مسابقة أحياء التراث
لعام ١٩٨١ / ١٩٨٢

يعلن مجمع اللغة العربية عن جائزتين قيمة الأولى ٦٠٠ جنيه وقيمة الثانية ٤٠٠ جنيه تمنحان لأجود ما يقدم إليه من التراث العربي الذي ينشر لأول مرة محققاً تحقيقاً صحيحاً في اللغة العربية بالشروط الآتية :

- ١ - أن يكون العمل المقدم في متن اللغة العربية ، أو في أحد علومها ، أو في نص من نصوصها الأدبية (شعراً أو نثراً).
- ٢ - تعد النصوص من التراث العربي إذا كانت مؤلفة باللغة العربية قبل نهاية القرن الثاني عشر الهجري.
- ٣ - أن يكون المقدم عملاً كاملاً (لا يقل عن عشرين ملزمة من ذوات الست عشرة صفحة) .
- ٤ - أن يكون العمل المحقق بما لم يسبق نشره أو تحقيقه .
- ٥ - ألا يكون من منشورات مجمع اللغة العربية في القاهرة .
- ٦ - ألا يكون قد مضى على نشره أكثر من ثلاث سنوات ، والمعتبر في ذلك تاريخ آخر جزء (إن كان ذا أجزاء).
- ٧ - ألا يكون قد نال جائزة ما من المجمع أو من غيره من الجهات والهيئات الأخرى .
- ٨ - يجوز أن يكون العمل المقدم من تحقيق فرد أو أكثر ، كما يجوز أن يشارك المحقق - أو المحققين - مراجع أو أكثر ، وفي حالة تعدد المحققين أو مشاركة المراجعين توزع الجائزة على الجميع بالتساوي .
- ٩ - يسرى في التقدم إلى هذه الجائزة المصريون وغيرهم من المشتغلين بتحقيق التراث العربي في البلاد العربية والإسلامية ، وكذلك المستشرقون من غير العرب والمسلمين .
- ١٠ - يقدم المتسابق خمس نسخ من العمل المحقق إلى المجمع باسم الأستاذ الدكتور الأمين العام للمجمع وليس له الحق في استردادها .
- ١١ - آخر موعد للتقدم إلى الجائزة هو ٣١ / ٣ / ١٩٨٢ م .

شعر کتب و نقد سے لاسمیت و بعد ازاں مجموعہ میں انصاف و
بین تعمس و یقتلون - یعزقون - یشریون - یجساون ، غیر اہ لا
یعز کیلئے من حصہ انصاف میں انشرب و انجسبون کائنات میں
بہار شعر ہی ، بلکہ یہ سبب تعزیری کی عادت ہے ، و طیبوں میں
ملکوں قبضی نمود ، و مؤمنوں بالقدر ، - تراد یستعمل الیضا اُتیقہ
بہر بہر بخیر و فی وقع شمع مصری - مثل طیبوں ، اُتیقا
مع من جحد تصویب صنفہ باشد ، و نسجم مع صنفہ الکلام
مذہبی ہی مہلک شعر ہے ، بلکہ مہلک ہی تدعیہ ایضا و آخر
لابت سبکوتہ جسد

وعنى عن المذكر - جوف شامع بن هذ - ثوب من الشعر وبنى ما
سنة مبنية في رهن من شعر روماني و - لاخرى ان ثوب من شعر
كوب يبيع مبيع روماني - بعد ان استعدت هذه المدينة صافيا -
مكلا - عبد المصور بعد ما يكون عن موعة مصرية ومثلية المروعة
وموسى منه - وقد هو ثوب مكرر وقعي مبر - بحكمه البناء -
انصبغة به مائه (من صفور وشت و شجر ودر وحصب وراش) -
واشاعر يصح القرية - مكي يوحى بشاها الأثر مدينى دى بده - في
اخبار كوى عريض يكتب غناء وأبعده من حاصر الوجود التقيدية
الأربعة - من النار والازاب والماء (في إحياءات الشتاء) والخواه (حيث
تظهر العسقر) ولكن لا يطلع علاقة من مثاية على هذه الطبيعة بل عن
العكس - لانها تملأ بالصور نبي يصف - اناس والشاعر هنا - عن
حلاف الشاعر اروماني بصفة عامة - لا يستكشف من صور تبعث
على الاشتراذ في وصفه لحم - فهم يتجشأون حين يشربون - بل هم لا
يتورعون عن السرقة والقتل - ومع ذلك - وهنا تظهر براعة الشاعر -
فهو يعملنا معطف عليهم لأهم بشر حقيقيون

أما موسيقى هذا الجزء أو المقطع فخطها - على الرغم من دقة
وتعقد تركيبها - من أبرز ما يميز به من سمات . لقد تخلص الشاعر من
القافية الواحدة . ومع ذلك لم يجرمها كلية . إذ تربط بين البيت الثاني
والبيتين السادس والثامن قافية الراء في كلمة « الشجر » (في رواية متأخرة
للقصيدة توجد كلمة « مطر » بدلا من « الشجر » - انظر ديوان صلاح عبد
الصبور - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ ص ١٩) وكلمتي « بشر »
و« قتلوا » . ويكاد البيتان الثالث والرابع يكونان مقامين ، فكلمات
« الحطب » و« التراب » تحزب بينهما وشائج صوية كذلك هناك عروا
صوية مشتركة بين هاهي البيتين الأول وسابع في كلمتي « صفرو »
و« نقود » في المقام والواو الممدودة . أما البيت الخامس فيتألف من
أربعة أفعال مصارعة بصميم العائب مذكر جمع « ويقتلون » .
يسرقون . يشربون . يحشأون » وعلى الرغم من أن هاهي هذه القصيدة لا
تؤلف قافية للمعنى التخلّيت التي فهمه العرب . فيها - بلا شك -
تؤلف إسطه صوتية . وهي قد يؤدي تكرارها إلى تسجاء شجي . وهو ما
يسميه الإحليل مثلاً *звонящее* . في التشابه في حروف ألف
الداخلية وهذه موسيقى . ونخص عديم اسم ت -
الغني . بالإصاحة في جميع مذكر السالم المسمى « ح » حروف
يكرر مستخدمها على نحو موسيقى عند « سادس » يكرر « د »

يتطلب من للمحافظة على قواعد الترجيح أن تقرأ كلمة « بلادى » حذف
ياء المتكلم المسدود كما لو كانت مجرد كسرة معون « الناسى فى بلاد » .
ومن ثم يكتب اليب صانع الكلام العادى ويقاعه . إذ إن لا ينطق
حرف العلة فى تصغير المتصل هنا ثمودا فى صفة حدثنا وهكذا فى
البداية حتى هذه الجملة من كلام الشاعر . ويدا شعور بالألف يه
وبين القارئ . وبذلك يشعروا بأنه لا يقف على صفة ليلى علينا كلاما
مدحا ممضا يظهر فيه براعة . وإنا هو حدثنا بصوت خافت غير
جهوى . ويقول لنا كلاما صادقا عن نفسه وعن أهله . وصفا كان أو
حكاية . كلاما أقرب إلى « المدرسه » إن لم يكن إلى « الناحه » ثم يردد
إحسانا بصدقته حين نلصق ما فى قوله من صراحة نلص حد المتسوة .
فأهله جارحون كالصقور . لأحبال فى عنائهم ولا فى صحتهم أو طريقة
مشيهم . بل هم يقتلون ويسرقون وشعشعواون حتى يشربون . هذا بقوم
الشاعر بأداء شيبى معا . أوها أن يريل الشفة يه ويدا قرائه صحتهم
يطمنون إليه . وثانيهما أن يصددهم بصراحته انقاسية . إذ هم « يتمودوا
من الشاعر العربى حين يتحدث عن أهله وقومه إلا أن يسمعه كلاما كنه
فجر ومباغة (عاصم) . كما يعلم . من أغراض الشعر العربى التخليد
تواضع عليا . وهكذا يوفق عبد الصبور إلى توليد الشعر بالطريقة فى
بدنه فصدنه .

لكن شاعري صراحته هذه لا ييجو لقومه . وإنما يشعروا هذه
بأنه يرسم لهم صورة «واقعية» مترنة . يبدوها بالنواحي السلبية . «
يصيب إليها النواحي الإيجابية» . فيقول «لكم بشر» . وذلك في
بيت (أو الأخرى أن نقول في سطر!) «بأكمل» . فيصبح انصرييت في
آخره الأول من القصيدة . إذ يشغل أقل من نصف البيت . فيكتب بذلك
أهمية خاصة . ولكن الشاعر لا يبالغ في عرصه هذه النواحي الإيجابية .
بل يكتب بقوله إسم «طيون» . وإن كان يعمل هذه الطلية مقصورة
على تلك الأوقات التي يكونون فيها . يملكون قبضى نفود» . كذلك
فإسم «على الرغم من أنهم لا يتورعون عن السرقة والقتل» - ضعفاء في
حقيقة أمرهم . لا جدوت لهم . إذ هم «يؤمنون بالقدرة» .

القصيدة - كما هو معروف - تتألف من ثلاثة أجزاء أو مقاطع
والآخره الأول منها يتألف من ثمانية أبيات . يطرح الشاعر فيه القصيدة في
صيغة أحكام عامة - يصف فيها أهل بلده . يد أنه جدير بالملاحظة أن
هذه التعميمات ليست مجردات . ولا هي من باب الأسلوب التخييري
تصرف . وذلك على الرغم من مظهرها الخفّاف . فالصور التي يلجأ إليها
الشاعر على قدر من الحسية حيث تحول دون غلبة التعميم التجريدي . ثم
إيا صور تثير «الأصالة» والرؤية المباشرة . وتبعد كل البعد عن
كشكليات «الناس» «الجارحون كالصقور» - «وغاؤهم مثل رجفة
الشتاء في فؤاد الشجر» . ومصحح «يتر كاللهيب في الخطب» -
وخطابهم تريد أن تسوخ في اللباب» - «نعم» رجفة . والصحاح
ير . وحتى دم يرادة وهي صور مرتبطة ارتباطاً عضواً . فبؤد
حسب بعض . حيث إن الصقور يوحى بدؤابة الشجر . ونقطة الشتاء
بشيء شامخ في حيز الشجر فلاستدرك . و «نعم» «نعم» في «نعم» -
«نعم» «نعم» ولا شك أن ترويض غير هذه الصور في دهر

وهذه الخيال الراسيات عرشك المكين
وأنت نافع القصاء ... أيها الإله .

في هذا الكلام الذي يحوى أصداء من الأشعار الصوفية الشعبية ،
وللناج النبوية ، يقابل الراوى بين الخيال الراسيات ، التي هي عرش
الإله للمكين الخالد ، وحيد الإنسان المحترق الزائل القابل للفساد ،
ويصور هذا المجهود في عبارة ساذجة وليدة خيال شعبي وشوئيل يتم من
منى ما يعانيه الفلاح من فقر يحمله يحلم بمناذه والذهب

«بى (فلان) واعلى وشيد القلاع
ولربون غرفة قد ملئت بالذهب اللعاع»

ثم إن الصورة التي يتخيل بها الراوى شخص عزرائيل (مستثناء الأعداد
الدينية بالطبع) نجمل عزرائيل قريب الشبه جدا بموظف حكومي طاعية
يأتى إلى القرية من البندر حاملا دهنه وعصاه فيتمتع ويتحكم في
الفلاح للسكين ، إذ جاء عزرائيل هذا (الفلان)

«يحمل بين إصبعيه دفترا صغير
وأول اسم فيه ذلك الفلان
ومد عزيريل عصاه
بسر حرقى (كن) بسر لفظ (كان)
وإلى الخميم دحرجت روح فلان»

وإذا درسنا الناحية الموسيقية في هذا الجزء من القصيدة أدرك أنه
تشدد بعضه إلى بعض روابط صوتية وثيقة من ثلاثة أنواع ، تأتي إما
متممة أو متعركة ، وهي القافية والتكرار والتوازن العلى (أى تشابه
حروف العلة الداخلة على نحو ما رأينا سابقا) . فابيتان التاسع والعاشر
يتيان بكلمة «مصطفى» ، وهما «المساء» في آخر البيت الحادى عشر
توازما «الحياة» في الثالث عشر ، وتربط بين الثانى عشر والخامس عشر
والسادس عشر والسابع عشر كلمات «واجمود» و«يشجود»
و«بطرقون» و«يخدعون» و«البكون» . كما أن لفظة «السكون» تتكرر
في سابع الثامن عشر والتاسع عشر . والقافية متوامة في البيتين التاسع
عشر والعشرين في «الحياة» و«الإله» ، وفي الواحد والعشرين والثانى
والعشرين في «الحب» و«المكين» ، وفي الرابع والعشرين والخامس
والعشرين في القلاع ، وهما «اللحاح» ، وفي الثامن والعشرين والثلاثين في
«فلان» و«كان» . وهناك توتر أو انسجام في «عزيريل» و«صغير»
مصدره نفس حرف الة في السادس والعشرين والسابع والعشرين .
وتتكرر «أيها الإله» في العشرين والثالث والعشرين والثانى والثلاثين
والثالث والثلاثين

من هذا التحليل الأولى تتضح جملة أشياء أولها أن تكرار عبارة
«أيها الإله» على هذا النحو المتعدد (الذى يشبه الموتييف motif في
القطعة الموسيقية مثلا) يؤكد المنصر الدينى في هذا الجزء من القصيدة .
فيؤكد بدخلة في باب الاسماء الدبسة وثبها أن البيت الوحيد الذى
لا تربطه بعيره أى من هذه العلاقات الصوتية الثلاث هو الرابع عشر .

وهكذا جد في البيت الأول «حاج حو» . وفي الخامس «معلون» .
سرقون يشرون . حشاؤون . وفي السابع «صيون» . وفي الثامن
«مومون» . وعن هذا التوسط الموسيقى الداخلي يقسم لنا لم لا يصعب
حفظ هذه الأبيات على الرغم من خلوها من انقادة الواحد . لقد
ممكن الشاعر أن يتخلص من دابة القافية الواحد وأن يتخلص - نتيجة
لذلك - من سهوة الخصية التي يبرخ إليها . ولكنه ما صحى مع
مصدر الموسيقى الذى لا يسمح القارئ المعرق بشوئ شعرا

- ٢ -

في الجزء الثانى من القصيدة - وهو الجزء الأطول ، ويمتد من
البيت السابع حتى الثالث والثلاثين ، أى يشغل أكثر من نصف
القصيدة - يحرص الشاعر موقفا خاصا محسوسا كمثل يوضح لنا القصة
العامية التي طرحها في الجزء الأول . وهكذا ، على حين يتميز الجزء
الأول بالتعميم النسبى كان التخصيص هو سمة الجزء الثانى . في الصورة
العامية التي رسمها الشاعر في الجزء الأول يبرز عنصران رئيسان : الأول
هو فقر الناس الذى يدفعهم إلى الجريمة والعنف ، ويجعل الجلال متعلما
في معيشتهم . والثانى هو إيمانهم بالقدر . وفي الجزء الثانى يصور الشاعر
خطوة معينة في حياة قريته . تمثل - على نحو مباشر ملموس - فقرهم
وعدمهم بالقدر معا . والفلة هنا من العام إلى الخاص واضحة ، في
الجزء الأول يتحدث الشاعر عن بلاده . أما في سطره الثانى يتحدث عن
قريته . أتى عند باب مجلس الم مصطفى . وبكى الشاعر في رسمه
لشخصية هذا الرجل بأنه يحب بى الله «المصطفى» ، وبأنه رجل
محدث . بتوسط حلقة القرويين الذين يستمعون له بتأثر عبق في أثناء
سمرهم بسيط السادج وقت الأصيل وهو يروى لهم حكاية يصورها
لشاعر بها «بحرية الحياة» والحكاية هي أيضا بسيطة ساذجة ، تتعلق
برجل صموح . كذ وحبيب ثروة طائلة . ثم انتهى أمره حين أتاه عزرائيل
فوت ذات مساء فذهبت روحه إلى الخميم . ومع ذلك فله حكاية
معراها . كما أن الأسلوب الذى يستخدمة الشاعر له دلالة القية
والحصارية ، إذ تبلور فيه نظرة كلية شاملة للوجود . فالإنسان هنا
موصوع دائما إزاء الرب . والجهد البشرى لا يحكم عليه في نطاق
بشرى . وبكته يظفر إليه ويقاس في سياق إلهى ، ومن ثم كانت «بحرية
حياة» - أى للعصارة التي يخلص بها الإنسان من حياته بأسرها -
مدومه إلى أن يتعامل عن كنه غاية الجهد البشرى . ومن ثم يبدأ الم
مصطفى حكايته بهذا السؤال .

«ما غاية الإنسان من أفعاله ؟ ما غاية الحياة ؟»

والإحالة القصية عن هذا السؤال في مثل هذا السياق الإلهى هي أن
الجهد البشرى الذى يدفع المرء إلى تكديس الثروة لا قيمة له ، إذ إنه
ينتهى بملوت ، ويندهاب روح صاحبه إلى الخميم ؛ لأنه لا مرد
للقصاء . كما يرى في حكاية هذا الفلان . هذا وقبل أن يشرع الم
مصطفى في سرد حكايته يتوجه بالحديث إلى الله صاحبه قائلا .

يا أيها الإله

الشمس محلاك والخلال مفرق الخيين

«حكاية تلير في النصوص لوعة العدم».

من ثم تكسب هذه العبارة - بتفورها هذا - أهمية خاصة . ونصح بمثابة تلخيص أو تعليق على الحكاية التي يحكيها المصطفى . فتؤكد أن مأساة هؤلاء القرويين هي مأساة الفقراء المحوزين للمعدمين . وثالثا براءة الشاعر وتوفيقه في التبريص عن غياب القافية الواحدة باستخدام نظام موسيقى مرنة ، ينجح فيه إلى وسائل تقرب إلى طليحة القطعة الموسيقية منها إلى القصيدة التقليدية ، وسائل تعتمد على التوازن والتكرار والترداد . وعلى عن الذكر مقدار ما في ذلك من تجديد .

- ٣ -

ويرتبط الجزء الثالث والأخير من القصيدة بالجزء الثاني بواسطة ما لى بدايتها من تشابه وتوازن . ففى حين يبدأ الثاني بهذه الألفاظ

«وعند باب قرينى يجلس عمى (مصطفى)»

يبدأ الثالث بهذه العبارة

«بالأمس زرت قرينى ... قد مات عمى مصطفى»

لا أن هذه الرابطة من شأنها أيضا أن تؤكد الفارق الشاسع بين الجزئين . ولا يقتصر الفرق على أن الفعل مضارع فى الجزء الثالث وما قبله فى الجزئين الأولين . فمع أن استخدام المضارع يدل عادة على الحاضر (ولستعمل) ، فى حين يشير الفعل الماضى إلى ما تم وانقضى ، إلا أننا فى هذه القصيدة نشاهد ظاهرة غريبة وهى التناقص الزمنى الذى يجعل المضارع ماضيا ولماضى حاضرا . فالشاعر حين يستعمل المضارع فى الجزئين الأولين كان يوحى بأن ما يصعب هو وضع حاصر دائم ، ومع ذلك فتحوله إلى الفعل الماضى فى الجزء الثالث يجعلنا نفكر أن ما كنا نظنه حاضرا هو فى الحقيقة الموضع القديم الذى مضى ، وأن الموضع فى الجزء الثالث الذى عرصفه الشاعر بالأفعال الماضية هو فى الواقع الموضع الحالى الثائر . فقد تغير ذلك العالم الذى كنا نطه ثابتا ، العالم الهادئ الساكن أو المستكين ، الذى كان - على الرغم من فقره - يشتم بالقبول وحنوع والانسجام ، ذلك الانسجام الذى تخرجه إرادة سماوية عليا ، وترتيب غيبى ، والذى تؤكد الروابط الموسيقية التى أوضحناها آتيا . لقد تغير كل ذلك وحل محله عالم توترى ، بل ربما كان استخدام الفعل الماضى يرمز إلى أن التاريخ قد بدأ ، وأن الملتاريخ قد انتهى . لقد مات الم مصطفى قديرا فقرا مدقعا كما عاش ، مسكته كوخ من اللبن ، ولباسه جديب وحيد قديم من الكتان ، والنمش الذى وضع فيه جثمانه هو أيضا قديم . وسار فى جنازته فقراء مثله :

«لم يذكروا الآله أو عزيريل أو حروف (كان)

فالعالم عام جوع»

فقد أراد الشاعر أن يؤكد (بشيء من المبالغة لا شك) الفارق بين الموضع القديم الذى كان حديث الناس فيه متخلله ذكر الآله . والموضع الجديد الذى يخلو حديثهم فيه من ذكر الآله كلية ، حتى فى الحارة الحقيقية

وبدلا من برداد عبارة «أيها الآله» - كما وجدنا فى الجزء الثانى - نتكرر فى الجزء الأخير كلمات «فالعالم عام جوع» ، (فى الجزئين الأربعين والخامس والأربعين) . بل تكون آخر كلمات فى القصيدة . فبطل صداها يتردد فى ذهن القارئ بعد قراءته من قراءتها بوقت طويل التعارض إذ تأم بين الجزء الأخير والجزئين الأولين . لقد تغيرت الدنيا التى لم يكن تغيرها فى الحسان ؛ بدلا من عم مصطفى يجد البؤس حبيبه «خليل» . وبدلا من «جوس» مصطفى

«وعند باب قرينى يجلس عمى (مصطفى)»

يرى حبيبه اليوم «يقوم» .

«وعند باب القبر قام صاحى خليل» .

والقيام له معناه : فهو حركة وديناميكية وثورة ، على العكس من الجلوس الذى هو هدوء وقبول . وسلوك خليل أكبر دليل على رصفه لقيم العالم القديم :

«وحى عد للسماء زنده المفعول

ماجت على غيبه نظرة احتقار

فالعالم عام جوع ...»

وبدلا من الجناس فى لفظة مصطفى والمصطفى فى العالم القديم ، نجد الطباق بين الجلوس والقيام فى العالم الجديد ، بل القيام عند باب القبر ، على نحو قد يوحى أيضا بالقيمة والبعث من الموت . ولما يؤكد البعد الثورى فى الجزء الأخير غياب الروابط الموسيقية التى شاهدناها فى الجزئين الآخرين ، فلا توجد فيه قافية واحدة ، ولا تشابه فى حروف العلة الداخلة . ويقتصر التكرار فيه على حائتين أولاهما كلمة «قديم» ، والثانية هى العبارة الدالة «العالم عام جوع» . الثورة إذن يؤكدتها التناثر والشوز على المستوى الصوتى أيضا .

ومع ذلك فالنظرة الثورية الإنسانية فى هذا الجزء - تلك النظرة التى تنصب أهمية على عمل الإنسان وأتباعه وتحرره من ربكة نقصاء والقدر ، قد مهد لها الشاعر - إلى حد ما - فى الجزء الأول حين وصف الناس فى بلاده بأنهم «طبيون حين يملكون قبعاتى نفود» .

ونسأل بعد ذلك لماذا كان لهذه القصيدة ما كان لها من أثر فى نفس القارئ عند ظهورها ؟ ألا ترى بعد عرضنا هذا أنها نبتت من حساسية شاعر مصرى ثورى معاصر ؟ بها رصف للعالم القديم الذى يقوم على الفقر والعييبات ، ودعوة إلى نبى الحبل الحديد للثورة ، كل ذلك فى إطار واقع القرية المصرية بتفاصيله الدلوقية ، وبنوع مشبعة بالبراث الحصارى المصرى العربى ، وبأسلوب أعده ما يكون عن الخطابة ، يعتمد على السرد والتصوير وحلق موقف محسوس ، ومع ذلك فهو بانع التركيز - شديد الإنشاء ، يستعمل ما فى اللغة العربية من إمكانيات موسيقية . والقصيدة - شأنها شأن القطعة الموسيقية الموحدة - متناسقة الشكل ، متكاملة البناء

رحم الله صلاح عبد الصبور . لقد كان شاعرا أصيلا حق

أصوات الجسر كذا الشعرية الجديدة



الناس في بلادى

مدخل :

على الرغم من أن أعمال صلاح عبد الصبور الشعرية ، التي تلت ديوانه الأول « الدس في بلادى » ، قد تجاوزت هذا الديوان كثيرا - سواء من ناحية عمق الرؤية الشعرية وشمولها والساع مداها ، أو من ناحية الأدوات والتكتيكات الفنية التي تجسد هذه الرؤية - فإن هذا الديوان الذي ظهرت طبعته الأولى منذ ما يقرب من ربع القرن ، يحتل مكانة خاصة في تاريخ الحركة الشعرية الجديدة . ويحتل علامة بارزة على طريق هذه الحركة . بوصفه واحدا من الأعمال الرائدة التي أسهمت في إرساء دعائمها ، وتحديد قسائمتها الفنية والفكرية ، وتركت بصماتها الواضحة على مسار تطورها حتى الآن . فهذا الديوان بطرح مفهومه جديدا ورؤية جديدة لشعر ووظيفته الفنية والروحية والاجتماعية . وقد أصبح هذا المفهوم وهذه الرؤية من تراث الحركة الشعرية الجديدة وأصوبها المبدعة .

وعبد الصبور لم يكتف بطرح هذا المفهوم وهذه الرؤية في ديوانه الأول من خلال الإشارات الشعرية الكثيرة التي يحتفل بها الديوان ، والتي تجسد مفهوم عبد الصبور لشعر ورؤيته لوظيفته تجسيدا فنيا ملموسا ، بل حرص على أن يجعل من قضية الشعر موضوعا للتأمل الشعرى في قصيدتهن مهمتين من قصائد الديوان تعدادان من الوثائق الفنية لحركة الشعر الجديد . قد لا يكون لها في تاريخ هذه الحركة ما لقصيدة بوالو المطولة « فن الشعر » L'Art Poétique من أثر في تاريخ الحركة الكلاسيكية ، أو لقصيدة فرلين التي تحمل نفس الاسم Art Poétique من أثر في تاريخ الحركة الرمزية وتحديد ملامحها ، ولكنها كانت - بدون شك - مبعثا لاستلهامت منه الحركة الشعرية الجديدة كثيرا من القيم الفنية والروحية ، على الرغم من أن عبد الصبور لم يلبس في هاتين القصيدتين

على عشرى زايد

مسوح النظيرين ورواظمي القواعد ، كما فعل بوالو في منظومته المطولة ، ولم يتناول الموضوع تناولا مباشرا . كما فعل فرلين في قصيدته منذ عواها ، وإنما تناوله تناولا شعريا مرهفا ، فيه الكثير من رهافة عبد الصبور ، والكثير من تواضعه .

بعد ذلك ، حتى إننا لا نكاد نجد شاعرا من شعراء هذه الحركة لم يمتنع من عطاء هذا الكثير على صورة أو أخرى . وهذا الكثير هو شخصية السندباد البحري^(١) . إحدى شخصيات « ألف ليلة وبيلة » ، الذي ارتبط اسمه في الليالي بلعمامة والتحول ، حتى أصبح اسمه عم على المخاطرة وحوص الأهمال . وقد وظف عبد الصبور هذه الشخصية توظيفا فنيا يرميا . وأصق عليها ملامح معاصرة . فأصبح السندباد معاصرا عسريا . رحلته في بحار متعددة لروحية والفنية لاقتصص التومصاة الشعرية . وصراعه مع الحروف النافرة المخوض لتسليمه للملامح

والقصيدة الأولى التي جعل عبد الصبور هذه القصيدة محور الرؤية الشعرية فيها هي قصيدته « رحلة في الليل » ، أولى قصائد الديوان . وهي قصيدة طويلة ، تتألف من ستة مقاطع ، يحمل كل مقطع منها عواها مستقلا وقد جعل المقطع الرابع منها - الذي يحمل عنوان « السندباد » - يدور حول عمية الإبداع الشعرى . وعلاقة الشاعر بشعره من ناحية ، وبجهايزه من ناحية أخرى . كل ذلك من خلال بناء شعرى يارح . وفي هذا المقطع وضع عبد الصبور يده على أكثر شيء من كنوز التراث . فيصبح له شأن حطير في ديوان الحركة الشعرية الجديدة

(١) كتب الشاعر في خريف أيامه قصيدته عن السندباد بحري . وهذا نوع السندباد وطود . نشرت في مجلة الشرق عام ١٩٧٩ . وكان مهوريا - كما يحبرى الصديق أحمد عثر مصطلح - يوجدر عمل مفرز كاسل عن شخصية السندباد

من أنجل ترويضها حتى تستعيم كلمات شاعره وتبلغ هذه المعاناة دوة
توترها في آخر المساء . ذلك الوقت الذي ينعم فيه الناس بقليل من
في هذا الوقت يرعى الشاعر السندباد المشرع لسمعة ليجري في حمار العناء
والمكابدة . فيمضي وساده بالورق الناتج عن المحاولات المتكررة لتطويع
الكلمات السليمة المخطوط كوجه فأرمي . وينصح حبه بعرق المعاناة .
حتى مدحان الذي يهدئ التوتر وشمع الأعصاب المتشودة لئلا من
الاسترخاء والهدوء . حتى هذا المدحان يزيد من عناء الشاعر . حيث
تلتف دوائره حوله كأدورج الأحطبوط . إنه تصوير شعري مازج هذا
محاصر الخالق الذي يعاينه الفنان في سبيل إبداع العمل الفني الخلق
هذه هي المعاناة المبدعة التي يحتمها الشاعر راصيا من أجل اقتناص
الوصفة الشعرية الباهرة . فاشعر لم يعد ترفا ميا محبيا . وإنما أصبح
عناء مكابدة وجهود محمضا واعيا . وإذا كان هذا هو الشعر على مستوى
الإبداع فلا بد أن يكون كذلك أيضا على مستوى التلقي . فم بعد تلك
الشعر بدوره متعة سطحية محبوبة . وإنما أصبح جهدا جادا وشاقا يبدنه
المتلقي للتصديق تلك الشوة الروحية العميقة التي يحدثها العمل الفني الحقيقي
في الوجدان . والشاعر لم يستطيع أبدا أن ينقل إلى القارئ تلك الرعدة
الروحية الباهرة ما لم يكن القارئ نفسه مستعدا لبذل جهد في التلقي
مكافئ لذلك الجهد الذي بذله الشاعر في الإبداع . ما لم يكن قادرا على
مشاركة الشاعر مقامرة إبداعه واكتشافه . تلك المغامرة الشاقة المستعنة
ويكن القارئ العربي قارئ سلى . يتظلم من الشاعر فيرسله شعره
تخرته ويقدمه إليه على طبق من ذهب وهو مكب على معاينة سلبه
وملذاته الحسية سطحية . وذلك هو أحد هموم الشاعر العربي المعاصر
التي استطاع عبد الصبور أن يجسدها تجسيدا شعريا بالغ التوفيق . مستعلا
بمكائبات الكثر الذي اكتشفه فكما أسعفه انحداج السندباد في
تجسيد القصة في وجهها الأول الإيجابي - الإبداع - أسعفه أيضا في
تجسيدها في وجهها الثاني السلبي - التلقي - ... فقد كان أصدقاء
السندباد البحري وبنامته الكسائي في «ألف ليلة وليلة» يتظرونه في كل
رحلة من رحلاته السبع حتى يعود إليهم محملا بالكثور . وتعكبا
معاناته وعظائره . والأحوال التي صادفها في رحلته . فيجلسون إليه
يستمتعون هذه الكثور للمادية والفنية التي لم يكلفوا أنفسهم بذل أي جهد
في سبيل التفرح بها . وقد استغل عبد الصبور هذا المعطى من معضات
قصة السندباد في تصوير حكامه الشاعر المعاصر السليبي . نعمان السندباد
كسائي . الذين يتظرون الشاعر حتى يعود إليهم بثأر معاناته ومعاناته
المحطلة ديه شهية فعندما سبى رحلة الشاعر السندباد في حمار المعاناة
مع الكلمات والحروف . ويعود يصده الفني الخلق في آخر المساء . بأن
يبه البدن مع الصبح ويمعدون مجلس الندم ويسمعوا حكاية الصباغ
في عمر العدم . ولكن السندباد الشاعر يدرك من نفسه أن هؤلاء المتلقيين
كسائي . يستطيعوا أبدا أن يتظفروا بمتعة هذه الكثور ما لم يشاكروا في
معامرة اكتشافها . ولما يشعروا برعشتها الروحية الباهرة ما لم يكابدوا
عناء شامها . «لا تحك للصدق عن مخاطر الطريق» - «إن قلت
بصاحي انتشيت قال كيف» . هكذا يتردد صوت السندباد محروم
محض . ولكن نعمان الكسائي عازمون على بذل أي جهد في سبيل
التصديق لهذه المتعة الروحية الخارقة . التي تعاني الشاعر وحده ووعيه
وسدب . وهكذا ينق صوت نعمان الكسائي لأهلا لا مائيا . مؤكدا

سندباد الشاعر أنه . شكروا مداد في مشكته معامرة . كشابه
وسيصعدون منتفاد حتى يعود إليهم هو مهدد بحمار مروحيه (التي
يتشعروا حلاوتها من يعاين مشقه قصصها) . عاكفين على مقادير
ملذاتهم الحسية المخططة

هذا محال سندباد أن يجرب في البلاد

إنا هنا بضائع النساء

ومفرس الكروم

ومعصر البيد للشتاء

ونقرأ الكتاب في الصباح وأمساء

وحينا تعود نعلو بحر مجلس النعم

نحكي لنا حكاية الصباغ في عمر العدم

ومع يقين الشاعر السندباد من سلبية جهاهيره فإنه لا يستطيع أن
يكف عن المعامرة والاكتشاف والإبداع . وتلك هي مأساته . لأنه
كف عنها انتهى . فهو يفتق كيانه عن طريقها . فـ «السندباد كالإعصا
إن يبدأ بحت» .

• • •

أما القصيدة الثابتة التي اتخذ فيها عبد الصبور من قضية الش
موضوعا للتأمل الشعري فهي قصيدة «أهنية ولا» . التي يرتد في
الشاعر إلى منبع آخر من منابع الموروث الثرية وهو منبع الأصول
والديني عموما . بعد أن ارتد في «السندباد» إلى الموروث الشعبي
ليوظف معطيات هذا الموروث في تصوير علاقة الشاعر بأشعر وصوره
تجرده له وفنائه فيه . والمعطى الأساسي الذي وظفه عبد الصبور في
معطيات التراث الصوفي في هذه القصيدة هو فكرة العشق الصوفي
ونعاني الحب في المصوب إلى حد العناء . وتدلل الصوب وتعانيه . وهذا
ولع كبار الصوفيين بتصوير هذه التجربة . والتعير بها بتحمسه العاشق .
صمدود المعشوق وتناثبه . وقد استغل عبد الصبور هذه «الثيمة» «الصور
في تصوير ولاته للشعر وتجرده له . وتدلل الشعر عليه مع كل ما
الولاء . فيعد أن يبيي الشاعر العاشق للمعشوق أشعر كل وصاء
«اللقاء» . وبعد أن يتجرده له فيجبر في سبيله كل شيء ويتحلى من كل
شيء . ويخرج إليه متجردا إلا من شملة الإحرام كما يعمل الحاج إلى بيت
الله الحرام

خدمت ما بيت

أنصت ما أفتيت

خرجت لك

على أواق محمك

كملتا ولدت - غير شملة الإحرام - قد خرجت لك

بأدلا حتى حياته دهب في سبيل وصل المعشوق . مؤم بأن

أراد أن يعيش فتمت شهيد عشق . - بعد هذا كله يتبدل المعشوق و

حتى . وسوف يحس الشاعر - في لحظة ضعف عاصفة - بمقداحة

تسبح الرؤية الشعرية في هذا الديوان ، فإن هذه حيوط تتساقط وتلاحم تلاحما شديدا لتتكون سبيحا واحدا على هذا واضح من التجانس ، يصق على الرؤية الشعرية في ديوان كنه دونا من بوحده العمية التي تحمل مهمة من يهدف إلى تغيير الخيوط التي يتألف منها سجع هذه الرؤية صعبة . ولكن هذا في كل الأحوال لا يمنع من محاولة لمس بعض الخيوط الأساسية في هذا السجع ، على الرغم من تشككه والتحامها بالخيوط الأخرى ، والتحامها قبل ذلك ، لادوات ووسائل الشعرية التي تجسد هذه الرؤية بأبعادها المختلفة . ويأتي في مقدمة هذه الخيوط

الحزن

والحزن مكون أصيل من مكونات الوجدان المصري بشكل عام ويرداد الإحساس بهذا الحزن عمقا ورحابة بمقدار ما يتمتع به الوجدان من حساسية ورهافة . ولما كان الشاعر هو أكثر الناس رهافة حس وعمق وجدان فن الطبيعي أن يكون إحساسه بالحزن أعمق وأشمل . وهذا جد الحزن ملمعا أساسيا من ملامح رؤية عبد الصبور الشعرية في ديوان «الناس في بلادى» ، وخيطا أصيلا في تسج هذه الرؤية ، يتصارع مع بقية الملامح الأخرى لهذه الرؤية ، يكتب من قلائها وألوانها . ويبقى عنها بظلاله . الشعبة أحيانا والكثيفة في معظم الأحيان . وعند الشاعر يعود للحزن قصيدة خاصة تحمل عنوان «الحزن» يجعله فيها موضوعا للتأمل الشعري . بطرح في مطلعها حربه في عبارة تعبرية ثقيلة الوقع «يا صاحبي إلى حزين» ، ثم يحاول بعد هذا المطلع التفريري أن يخضع الحزن للتأمل الشعري . ولكن التفريرية كانت تعبه ربما لأن حربه هذه اللحظة كان أكثر تقلا وطداحة من أن يستطيع الشاعر التخص من أسره والابتعاد عنه مسافة كافية لتأمله تأملا شعريا فب

ويحمل للمقطع الثاني من أولى قصائد الديوان «رحمة في الليل» عنوان «أغنية صغيرة» . وفي هذا المقطع يقص الشاعر حكاية حزينة عن طائر صغير كان يعيش في حبه الوداع مع واحدة الزغب هشة هائلة ، وهذات مساء حط من على السماء أجمل صوم ، ليشرّب النداء . ويعطش الأشلاء واللعاء . ويعتذر الشاعر لصديقه في نهاية القصة عن خائنها الحزينة بأنه حزين ، وهي حس العبارة التي بدأ بها قصيدته «الحزن» . وهذا للمقطع دلالة بليغة على مدى تعمق الحزن في وجدان الشاعر ، حتى إن أصيابه دانتها غمرح بالحزن .

ولكن الحزن لا يطالنا دائما من ديوان «الناس في بلادى» هذه المباشرة والوضوح ، بل يتلصق بأشكال كثيرة ، وعدنا حتى من أشد اللحظات بهجة وإشراقا في الديوان . ففي مقطع «السندباد» - الذي يصور لحظة انتصار الشاعر السندباد ، واقصاه اللحظة الشعرية المشوذة - يختلط الإحساس بالزهو بلامع حزن حتى . وفي قصيدة «مرفق أبدا» ، التي تصور لحظة من أشد اللحظات البسة في الديوان إشراقا وبهجة (وهي لحظة ارتفاع العلم على مبنى البحرية في بورسعيد في يونيو ١٩٥٦ بعد أن جلا عنها حرد الاحتلال) . يطالع حزن بوحه الحق من خلال ملامح الإشراق التي تفيض من بهجة الانتصار . حيث لا يسي الشاعر أنه

لن البعط . وصحابة التصحية ، وسوف يعبر عن هذا الإحساس عبرا بالغ العدوية والأسى في غير هذا الديوان ، يقول في قصيدة «أغنية للشقاء» أولى قصائد ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» -

الشعر رلقى إلى من أجلها هدمت ما بنيت

من أجلها خرجت

من أجلها صبت

وحيا علفت كان البرد والظلمة والوعد

ترجى خوفا

وحيا ناديت لم يستجب

عرفت أنى ضيقت ما أصمت

ولكن عبد الصبور - على الرغم من لحظات الصعب العابرة هذه - يعط إلى آخر حياته وفي هذا المصوب الفاسي ، قائما بأن يكون مريدا من مريدبه وتابعا من أتباعه ، واجدا في مجرد عشقه له وتجرده وفائه فيه مبعثا للزهو على الأقران ، مؤكدا - كما فعل في نهاية «أغنية ولاد» - أنه لن يجيد عن طريقه مها كان اللق فادحا . والعناء باهظا ، وتبدل المصوب وصدوده فاسيب

بعدى .. يا أيها الحبيب

أليس لي في المجلس الملى حيرة التبع

فانى مطيع

وخادم سميع

فإن لطفت هل إلى نوة الختان

فانى أدل بالهوى على الأعدان

أليس لي بقلبك العميق من مكان

ولقد كسرت في هوائك طينة الإنسان ؟

...

لقد تركت هذين القصيدتان بصيات واضحة على ديوان الشعر الحديث ، لا مجرد ما اكتشفتاه من كور التراث ، وما وظفناه من أدوات وتكنيكات شعرية جديدة ، وإنما بتجسيدهما لعملية الإبداع الشعري تجسيده شعريا ، وتصويرها لعلاقة الشاعر بشعره من ناحية وبجمهوره من ناحية أخرى ، وبالربط والتوحيد بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية ، ووضع فكرة «العشق الشعري» في مقابل فكرة «العشق الصوفي» ، واعتار الشعر معاناة واعة مخلص ، واكتشافا جديدا للكون والإنسان ، ومعاناة مخلصه لقضايا الإنسان وهوميه الروحية والفكرية والاجتماعية ، وتجسيد ذلك كله من خلال أدوات فنية بكر لم تشهد بالتكرار وطول الاستخدام . ولقد حاول الديوان أن يجسد هذا كله ، سواء من خلال الرؤية الشعرية فيه أو من خلال الأدوات والتكنيكات الفنية

الرؤية الشعرية

على الرغم من تعدد الخيوط النصية والشعرية التي يتألف منها

قداء تلك اللحظة الحيدة الغربة
مضى إلى السكون من أحبابنا ألوف
كي يجعلوا قلوبهم تلا من التراب
يقوم هرقه العلم

وهكذا لايمو الحزن يطالعتنا بوجوهه الصريحة والخفية من شتى
قصائد الديوان . وتعد كلمة الحزن ومشتقاتها ومرادفاتها والألفاظ التي
تدور في فنكها الشعرى من أكثر الألفاظ دورانا في معجم عيد الصور
شعرى في هذا الديوان

ويقترب الحزن بالليل في كثير من القصائد ، فالحزن في قصيدة
«الحزن» . «يولد في المساء» لأنه حزن صرير ، وفي مقطع «أغنية
صغيرة» من قصيدة «رحلة في الليل» يبيط الأجدل المهوم على عرش
الطائر الصغير وفرحه في المساء ، وفي مقطع «نحر الحداد» من نفس
القصيدة ، يكون الليل هو مبعث حزن الشاعر وموعد رحلة ضياعه في
نحر الحداد ، وفي «هجم التار» يكون الليل والظلمة البلاء مكويين
أساسيين من مكونات تلك اللوحة الكابية الحزينة التي رسمها الشاعر
لمسكرو الأسرى . وفي قصيدة «الشهيد» يكون المساء هو الموعد الشاعر
مع ذكريات الشجر واللوعة التي تتربعا في نصب زيارة طيبة كديفه
شاهد

كل مساء موعدى مع المصريح الشهيد

كل مساء
بلا ملال

يبيع في فنى الملباع والشجي .

ونكر بسى معنى هذا أن الليل مرتبط دائما بالحزن واللوعة ،
محب مجده في قصائد أخرى في الديوان ذلك الليل الرومانسى
الشفيف ، صديق الشعراء ، وملادهم الروحى الحلى ، فهو في «أناشيد
غرام» آخر الشاعر وصديقه وملاده الحلى الذى يرتقى في أحضان
لرحمة قريبا :

أما أنى .. زميل غرقى المساء
فقد غفا بجانبى ينتظر الجواب
وحين عاد صاحابى طامع
عانقه : ومحت في أحضانها الرحمة

وكذلك في «الملك لك» يغدو المساء موعدا لشوة روحية عامرة ،
وفرع سماوى غريب ، يضر أرجاء نفس الشاعر .
الموت :

ولموت ملامح أسامى آخر من ملامح الرؤية الشعرية في ديوان
«لس فى ملادى» وبروع القارئ مدى صحامة الرقعة التي يحتلها
موت من مساحة الرؤية الشعرية في هذا الديوان ، فهو يكاد يطالعتنا من
كل قصيدة من قصائد الديوان . إنه قدر يربص بكل الأشياء الحميلة
ونسبة في رؤية الشعر في أولى قصائد الديوان «رحلة في الليل» يلز

لموت بظلاله القاعة على أكثر من مقطع من مقاطع القصيدة ، يطالعتنا
من عنوان للمقطع الأول «نحر الحداد» ، ويربص في المقطع الثانى
«أغنية صغيرة» بالطائر الصغير وفرحه ، وفي «هجم التار» يرحب
الموت في ركب التار العاشم ليشر ظلاله السوداء على المدينة العريقة
الآمة ، وفي «شقى زهران» يترصد الموت ذلك الإنسان العيب الأليف
القوى للمتلئ بحب الحياة «زهران» ، وفي «أنى» يصبح الموت الذى
احتطب الأب هو محور الرؤية الشعرية في القصيدة كلها ، وفي «الناس
في بلادى» يكون الموت قدر «هم مصطفى» ، ذلك الإنسان العيب
الوديع المؤمن ، الذى عقد الشاعر أواصره صفة عميقة بينه وبين لقارئ
من خلال تلك الصورة الوديمة التي صورده بها ، وتدور قصيدة
«السلام» كلها حول تصوير لحظة احتصار لإنسان يموت ، وفي «عودة
دى الوجه المكتيب» يكون الموت والدمار نهاية دوى الفصل والأمردين
جميعا ، وفي «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤» يطالع شح الموت الشاعر حتى
في عيد ميلاده ، وفي «الملك لك» يحتطب الموت الأح الذى كان
يمص قرة وشبابا وعشوانا ، وتدور قصيدة «طفل» كلها حول احتصار
الحب الطفل ، وفي «رسالة إلى صديقه» يموت «شيخ عبي الدين»
الدرويش الصوفى الذى كانت تربطه بالشاعر صلات روحانية عميقة ،
والذى كان صلة بين قلب الشاعر المذرج وبين السماء ، وبموته نصيرت
أواصر الصفاء بيننا ، وفي «ذكريات» يطالعتنا الموت بوجهه مرتين ،

حيث يموت البطل في البداية في سجنه في كوخه الدليل ، ثم تدب الحياة
فيه بعد عام صيب ينمى السجاة ، ولكن الموت لا يتركه يموت ، فيموت
مرة أخرى بمئة الشهيد ، وفي «حياتى وعود» يطالعتنا الموت بوجهين
محتصين أيضا ، أولها موت الحبية الأولى للشاعر ، والثانى موت الحب
الثانى على الرغم من بقاء الحبية ، وفي «غام في سلام» يكون الموت قدر
ثلاثة من للعالم النيلة التي حاولت أن تصحى بحياتها في سبيل القيم
العليا ، وهم : سقراط ، والمسيح عليه السلام - الذى استعار الشاعر
ملاح شخصيته من الكتاب لمقدس - ومحمد بين ، قربت اشعر
الطيار الذى سقطت طائرته على رمال غزة ، والذى يلج موته على
وجدان الشاعر إلحاحا شديدا ، حيث يطالعتنا من قصيدتين أخريين هو
«إلى جندي غاصب ... سأقتلك» ، و«الشهيد» التي تدور كلها حول
موت محمد نيل ، وأخيرا في «مرتفع أبدا» يطالعتنا الموت حتى من خلال
أكثر اللحظات إشراقا ، وهي لحظة ارتفاع العلم ، ليصبح عصرا من
عناصر هذه الصورة الزاهية .

تقد كانت فكرة الموت قلع إلحاحا شديدا على وجدان الشاعر
وتلود أفق رؤيته . وهو لفرط سيطرة هذه الفكرة عليه حاول أن يعقد
بته وسها أواصر ألغة ومودة ، وأن يقسمه في بعض الأحيان في صورة لا
تخلو من جاذبية . ففى «رسالة إلى صديقه» يقدم الشاعر لموت الشيخ عبي
الدين صورة ساحرة تفيض نورا نية وصحاء :

.. حين مات فاح ربح طيب
من جمعه الطيب
وطار نعهه

و « مات في سلام » و « سأنطق » و « مرفح لهذا » و « الشهيد »
يكون الموت شهادة تتصل بالجميع إلى جانبها كل حياة .

الحب

والحب في « الناس في بلادى » حب رومانسي شعاف ، يوم في
عقب الأحياء في آفاق روحانية رفيعة . ويكاد الغيوب يتحول إلى معنى
تجريدى يد عن التجديد المسموس والتجسد الواقعى . والشاعر ينادى
الحبيبة دائما بالفاظ التقديس والإحلال مثل : يا صديقى ، يا
وعدتى ، يا ملكة النساء ، يا سيدتى ، يا نجوى الأوحى ، يا مسيحي
الصغير ، يا فتى ، يا جنى ، يا أملا ، يا زهرا ، يا طائرا .
يا بللى . إلخ .

وحى حين يحاول الشاعر أن يصق لونا من الواقعية على ملامح
الحبيبة ، تظل الصورة التي حاول تكوينها من مجموعة من العناصر المادية
أقرب إلى التجريد منها إلى التجسد الواقعى . ففى « صوفات » مثلا

وكان سريرك من صندل

وفرشنته من حرير الشام

وطوقت جبدك بالباهجين

ومسحت كعكك بالعمير

ولوبك غبط من المولى

وغبط من الذهب الأصفر

٣ صورة - برعم مادية عناصرها - أقرب إلى الخيال منها إلى
الواقع الحقيقى . ومثل هذا ما فعله الشاعر فى « أغنية حب »

وتبقى بعد ذلك قصيدتان فى الديوان ، أخذ الحب فيها طابعا
ماديا حيا ، وهما قصيدتنا « منحد التلج » و « غزلية » . ولذا هما تعدان
عريتين عن السيج العام للرؤية الشعرية فى الديوان

والحب فى قصائد قليلة فى الديوان حب خصب عطاش ، ودرى
من دروب الخلاص التي يلوذ بها الشاعر ، فهو فى « صوفات » ملاذ روحى
ورجاء أنصير للشاعر ، يفر إليه من هموم الحياة وجهانها

و السعير شفكت بالفتنى

ولم نفرق فى الرحام البليد

وقببت لوبك بالفتنى

لأنك أنت وجمال الوحيد

و « ربانة إلى صديقة » يكون لرسالة الحبيبة تأثير محرى
حارق ، حيث تشق آلام الشاعر وأوصابه ، وتفتن فى رؤيته بالمعجزات
النبوية (قيس يوسف ، ومعجزات عيسى عليها السلام) :

خطبك الرقيق كالقميص بين مقلق يحرق

أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب

الساق للكسيح

العين للضرب

هامة الفؤاد للمكروب

و « أغنية حب » يكون وجه الحبيب حيلة من نور ويبرق الشاعر
المشور

ولكنه فى معظم القصائد الحب المحبط المهروم ، فهو « طعن »
حب محاصر عارب يرثيه الشاعر ، وهو « الإله الصغير » حب غادر
هاجر ، وهو فى « حياى وعود » حب محبط مرتين ، هزله الموت مرة
والحيانة مرة أخرى ، وهو فى « الوعد الأخير » ذكريات حب هاجر .
وهو فى « يا نجوى يا نجوى الأوحى » حب محكوم عليه بالهزيمة والموت
لأنه يعالج ظروفا أعنى منه .

ولأن الأيام عريضة

ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب

لن نجوى حتى الحب .

وهكذا تتعاقب هذه الحيلولة الثلاثة « الحزن » و « الموت »
و « الحب » هذا العناق الرائع فى رؤية الشاعر فى هذا الديوان

الوطن

الوطن مكون من مكونات الرؤية الشعرية فى ديوان « الناس
فى بلادى » . وبلا حظ فى القصائد التي تجسد هذا البعد من أبعاد رؤية
عبد الصبور الشعرية فى هذا الديوان أن الشاعر كان مفتونا بشكرة
« الاستشهاد » . وكانت هذه الفكرة تملأ عليه أقطار نفسه إجلالا
وأكبارا ، فتجده يتبنى باستشهاد قريه الطيار محمد بيل فى ثلاث من
قصائد الديوان « نام فى سلام » و « إلى جندي غاصب ... سأقتلك »
و « الشهيد » . وهو فى القصيدة الأولى يقرن تصحبة الشهيد بتصحبات
رواد الإنسانية الكبار . أمثال سقراط . والمسيح عليه السلام . و
القصيدتين الأخريتين يمتزج الإحساس الذاتى بفقدان الصديق « شعور
القومى امتزاجا شديدا يصعب معه الفصل بين البعدين . ويختلط بكؤه
الشهيد باعتزازه باستشهاد » وتندوب ملامح « الفقدان » فى ملامح « الصديق
الشهيد » . فباب غناؤه الشجى . على هذا النحو

وحين يوغل النساء أعتف اسمه الحبيب

أدعوه أن ينجى لى من ألقه الرحيب

يحنى لا بكسر قلبى

وينكى جنبى على سريرى

لكن عيسى نظرفان . تحشان

وكيف لى . وجرحه فى وجهه مصباح

.....

وأفس مر ، تم حنى وجهه الوضى

هبة ، وماج لوبه على استدارة الأفق

فوق ربا المدينة المساح

وانطفأت جراحه فى صدرها الحرى

وبور المساء بالجراح

كأنه صباح

(قصيدة « الشهيد »)

كل مقطع من مقاطع القصيدة التسعة عبارة : أطلال . أطلال .
يصل منها إلى رصد الأبعاد النفسية المتعددة

وفي بعض الأحيان يكون التكرار تكراراً صعباً ، لا يكرر فيه
شاعر كلمة أو عبارة وإنما يكرر إيقاعاً صعباً . وفي مثل هذا الموضع نكون
صحة التكرار موسيقية أكثر منها دلالية . في « شق رهران » مثلاً يقول
شاعر

شب رهران لوبا ونقبا
بطا الأرض خفيا وأليها

محس أن كلمتي « نقبا » و « أليها » إنما هما تكراران صحيان
لكلمتي « لوبا » و « خفيا » . والتكرار هنا يؤدي وظيفة موسيقية أشبه
بتلك الوظيفة التي تؤديها كلمة « يابا » مثلاً في عبارة « غريا يابا » .

بقي قبل أن نترك الحديث عن لغة عبد الصبور الشعرية في هذا
الديوان أن نشير إلى تلك المحاولة التي قام بها في قصيدة « حزن »
لاستخدام لغة الحياة اليومية استخدماً شعرياً ، حيث استعمل في هذه
القصيدة بعض العبارات الشائعة في لغة المتحدث اليومي مثل :

فشرت شابا في الطريق

ورفت نعل

ولبت بالرد المزع بين كفى والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرين

وقد أثارت هذه المحاولة في وقتها جدلاً نقدياً طويلاً . ويبدو أن صلاح
جيد بصور قنع بعدم ملامتها ، فلا أذكر أنه عاد إليها مرة أخرى ،
علاشك أن اللغة الشعرية تمثل أعلى مستويات اللغة وأكثرها جلالاً ،
وهذه هوة واسعة - في العربية - بين لغة المتحدث اليومي واللغة
المصحى ، حتى في أبسط مستوياتها ، فضلاً عن مستواها الشعري
الرفع . وإذا كان هناك محاولات ناجحة في بعض اللغات الأوربية
لتوظيف لغة الحياة اليومية في الشعر فذلك لأن الفارق بين اللهجات
الدارجة واللغة المصحى في هذه اللغات ليس في اتساع الفوة التي تفصل
بين المصحى ولهجاتها الدارجة في العربية

الصور والرموز

كانت انصوره أداة عبد الصبور الأولى لتشكيل رؤيته الشعرية في
ديوانه لأول . وبصوره الشعرية في هذا الديوان عالم شديد الثراء
وتنوع . تتراوح طبيعتها بين أشد الأشكال بساطة وأكثرها تركيها
وعقيداً ، وتتوزع مصادر موادها بشوع ثقافة الشاعر ورحابة اختاره على
الكون ، وتتعدد وظائفها بتعدد أبعاد الرؤية الشعرية وتنوعها في
الديوان

ويجاء عبد الصبور في هذا الديوان كثيراً إلى وسائل التصوير
تعبيرية ، من تشبيه واستمارة وكناية ، وإن كان في معظم الأحوال
يوظف هذه الأشكال توظيفاً فنياً جديداً للإيجاء بأبعاد نفسية وشعورية لم
يكن هذه الوسائل عادة توظف للتعبير عنها ، وكان هذا يدفعه أحياناً إلى

لإعجاب في تشكيل هذه الصور ، وتأليفها من عناصر متعددة ، لا يبدو
فيها للوحة الأولى ترابط واضح ويحتل تشبيه نصفه خاصة مكانه
واضح بين وسائل التصوير التقليدية في هذا الديوان ، وإن كانت
الصورة التشبيهية في معظم الأحيان لا تقدم على مجرد إير . تشبيه الحصى
بين عناصر متشابهة حبياً ، وإنما كان يلتصق الصلات النفسية والروحية
الخفية بين هذه العناصر . فحين يقول مثلاً في « رسالة إلى صديقه »

خطاك الرقيق كالقميص بين مقبى يعقوب

أنهاس عيسى تصنع الحياة في الزاب

المناق للكسيح

العين للضير إلح

إن الشاعر هنا يعتمد على صور تشبيهية لا تقدم على أساس التشابه
الحسي بين العناصر المكونة للصورة وتسجيله ، وإنما ترصد التشابه
الروحي العميق بين خطاب الصديقه ومعجرات الأنبياء عليهم السلام ،
كقميص يوسف ، وقدره عيسى على إخراج الموتى وشداء مرضى يرد
الله . ويكرر هذا التشابه في ذلك التأثير الخارق عبر العادي الذي يجمع
بين رسالة الصديقه وهذه المعجرات النبوية الكريمة . وقد جمعت
الصورة التشبيهية في الإيجاء بكل هذا

وفي قصيدة « الناس في بلادى » يجمع الشاعر في مسهل القصيدة
بين مجموعة من الصور انشبيهية التي يقدم بعضها على أساس العلاقات
العادية المألوفة ، وبعضها الآخر على أساس علاقات أكثر عمقا وعمقاً ،
ولكن هذه الصور تتفاعل فيما بينها لتكون صورة كلية ، يقبل في إطارها
اعتماد بعض العلاقات السطحية المألوفة أساساً لتشكيل الصورة
الانشبيهية . يقول الشاعر في مطلع القصيدة

الناس في بلادى جارحون كالصقور

عناوهم كرجفة الشتاء في دؤابة الشجر

ولمحكمهم بثر كاللهيب في الحطب

فالصورة الأولى تقدم على أساس تشابه مبثمل بين الإنسان جارح
والصقر ، على حين تقوم الصورة الثانية على أساس معنى غير محدود ،
إذ ليس ثمة تشابه محسوس بين عذ الدس وبين رجفة لثناء في دؤابة
الشجر . وإنما هو الأثر المعنى حتى أن الصورة الأخيرة هي الرعم
من أنها تبدأ من علاقات حسية قائمه على أساس سمعي بين عصفري
التشبيه . فإنها تتجاوز هذه العلاقات المحسوسة بين الصلحك وأرير
اللهيب في الحطب إلى آفاق نفسية أكثر عمقا ورحابة . يحدث الصلحك
الظاهري يحترق وراءه ثورة كامنة وعصياً خبيثاً . وهكذا يجمع الشاعر في
توظيف تلك الصور التشبيهية ، القائمة على أساس علاقات حسية بين
عناصرها ، توظيفاً فنياً للإيجاء بالأبعاد النفسية والشعورية للزيادة
الشعرية

ولكنه في أحيان قبله يفتق في بوصف تكت صور التشبيهية
الحسية . حيث يطمى عنه لاهم مسجل التشابه حتى يصحى بين
عناصر الصور . دون أن يعمل هذا تشابه في بعد نفسي وشعوري .
حتى « رسالة إلى صديقه » . وفي سباق يقصص الروحانية والشفافية .

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

يحدد فيه الشاعر عن هذه الشجيرة التي هي في المنام . بمرحبة
شعر من صعد هذه الروحانية بصورتي شبيهتي حبيبي

بالأمن زواني . وروحها السمين بطير مثل ديتار ذهب
ومقلناه حنونان ... جرنان من عمل

وهكذا تنافس هاتان المصورتان الحسيتان مع الباق
الروحاني العام . وتصدانه

وكي اعتمد الشاعر في بناء صوره على الوسائل التقليدية اعتمد
بعض على البدء الواقعي غير شاعري بصورة . حيث كان يستخدم بعض
صور تخليه من أي استخدام شاعري للكلمات . ومع ذلك تؤدي هذه
الصور وحدها القليل من أن يكون لأداء في « شق وهران » مثلاً يرسم
زهران ما يشبه أن يكون صفة خوية سديدة حسنة والتأثير . مستحسناً
مجموعة من صور الوصفية الحسنية . الخاتمة هاتين من كل استخدام
شاعري بالانفاد

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبعبد وسامة
وعلى الصدع حمامة
وعلى الزبد أبو زيد سلامة
لمسكا مينا ، ولحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
دشراي

شب وهران . قويا ... ونفيا
بطن الأرض حبيبا ... وأليفا
كان ضحكاكا ... ولوعا بالفتاء
وسماع الشعر في ليل الشتاء

وهكذا تتوالى الصور عموية بسيطة بسيطة ذلك الإنسان الذي يرسم
شاعر ملامح شخصيته المادية والنفسية .

وعلى كثر استخدام عبد الصور مثل هذه الوسائل التقليدية في
تشكيل صوره فإن بقدر الأعظم من هذه الصور كان يعتمد في
سكته على الوسائل الحديثة . من مثل ترانس الحواس ، ومرح
لتفصيل . ولجميع . معنى هذه الصورة من مجموعة من الشذرات
مباشرة التي مؤلف بها الشاعر ليتولد من هذا التأليف صورة كلية ذات
تأثير نفسي خاص . وغير ذلك من وسائل التشكيل الشعري التي
صنعت من يدي شاعر الحركة الشعرية الجديدة ويعوم الشخصيات
بصور أساسي في تشكيل كثير من صور شاعريته . وعلى الرغم من
« شخصيات » وسنه فيه سرفها شعرا انداء فيها لم تشع به شيوخ
وسائل « شديدة » معروفة . ولكن هذه الوسيلة شاعت شيوعا كبيرا في
ساح شعراء جدد . وقد استعمل عبد الصور اسعلا لا عا . فوجدنا
شاعر والاحاسيس والمعاني التحريدية ومظاهر الطبيعة الحامدة . وجدنا
كل ذلك كائنات حية تفيض بحيرية ونشوة . فالخون . مثلاً . في
شق زهران « يمشي إلى الأكوخ تنب له ألف ذراع » وفي « الخزن »

جد الخزن يفرش العفريق . وجده خرد صرير . وصموت . مع وفي
الرحلة يرى « الصبح » يدرج في صغوه . وهليل . حو حو مبرم .
و « أنشيد غرام » شخص الشاعر القصر وسم وتلبل . ويعقد سه
ويها أواصر صلة حميمة . ويجعل رسنه إلى تحويه . ويجورها
وخاوه . وهكذا تتحول كل هذه العناصر التحريدية والحامدة إلى
كائنات تتعبر وتتحرك وحس . ونصق على القصائد حيوة محددة
أما ترانس الحواس والمذكرات . ومرح التفاهات ، وغير ذلك من
وسائل التشكيل التي تعبر بالعلاقات المألوفة بين الأشياء . فهي شديدة
الشروع في الديوان . فالمر يورق في المر أذعلا حريئة . والأفق يحترق
الغبار . والكلمات عائم . وسمع للموسيقى حبيبا . وبرق برق تقطف
وتجمع ، والحياة تموت في العبير ، والنسمة بضاء . والحرور
سوداء .. والأمتة لهذه الوسائل لا تنهي

ولكن ثمة وسيلة من وسائل تشكيل صورة شعرية جديدة
بالإشارة إليها . وهي بناء الصورة عن طريق تجميع مجموعة من العناصر
المنشأة التي قد لا يكون لأي منها دلالة واضحة . ولكن تجميعها في
صورة شعرية واحدة يجعلها قادرة على إحداث تأثير نفسي خاص . تتأثر
كل هذه العناصر على إحداثه في قصيدة « أي » مثلاً . تصطب مثل
هذه الصورة الداعة القائمة على أساس التجميع

مطر يهيم وبرق وهيباب
ورعود فاصفة
قطعة تصرخ من هول المظ
وكلاب تعادى

فالشاعر يشكل هذه الصورة التي تترك في النص إيحاء قويا بانوحشة
والأسى واللوعة ، من مجموعة من الشذرات المنثارة . التي تتصل في
إطار هذه الصورة لتحدث هذا الأثر النفسي العميق . وهذه الوسيلة من
وسائل تشكيل الصورة . الشديدة الشروع كذلك في الديوان . تعد أثارا
من آثار استفادة الشاعر من القرون الأخرى ، فهي تشبه المونتاج السينمائي
القائم على أساس الترابط .

أما « الرموز » فإن عبد الصور في هذا الديوان يبدع مجموعة من
الرموز الخاصة التي شاعت بعد ذلك في شعر الشعراء من بعده . حتى
يمكن القول إنه وضع في هذا الديوان أسس معجم رمزي - على الرغم
من أن هذا التعبير من ناقص . وقد استمد بعض رموزه من الصيغة ومن
الحياة المعاصرة . كما استمد بعضها الآخر من التراث . ولكنه في كل
الأحوال كان يعكف على طرق الرمز ، يسبح بينها خيوط علاقة رمزية
عميقة في ذات واقتدار في قصيدة « طفل » يرمر عبد الصور « لخص
إلى ذلك الحب النضر الوديع المختصر . ويبدأ عنصرا العلاقة الرمزية -
الطفل والحب - في التعامل مع بداية القصيدة . فيعطى كل منهما
للآخر ويأخذ منه . ومن خلال هذا التفاعل الخلاق سمو الرمز وتسمو معه
القصيدة

وفي « رحلة في الليل » يرمر « متصع » عبد صعبود ، ا . ر .

مجموع والطائر الصغير وفرحه الرقيب إلى ذلك العنبر حاسم لدى مرصد كل ما هو برئ ووديع في الحياة ، وفي «أغنية ولاء» يسبح حيوط علاقة رمية عبيده بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية وبين العشوق في التجربة الصوفية والشعر ، وبين العاشق تصوق وشاعر . ونشدت هذه التجربة ونلاحه .

وفي «هجم التار» يوصف الشاعر ، مرتين ، لكن من أدبته بهد رمر من دلالات الوحشية والهجية والتعدون بمرمره في قوى العدول ثلاث على مصر عام ١٩٥٦ ، وفي «رحلة في الليل» يرمز بالسندباد ومعمراته إلى الشاعر ومعاينة الإبداع الشعري وهكذا يستمد عبد الصور الكثير من رموزه من التراث وهو في هذه الرموز التراثية يعنى عن معضيات التراث التي يوصفها كرموز العهد ، وفيه المعاصرة ، ويترك الدلالة التراثية هذه المعضيات تتفاعل مع الدلالات المعاصرة التي يصعبها غيبا . ومن خلال هذا التفاعل تسمو العملية الرمزية كما رأينا في تحليل مقطع «السندباد» من «أغنية في الليل» .

توظيف الموروث

يضرب عبد الصور بجدوره في أعماق تراث باح معنى واربدة في هذا الديوان . ويحتاج من كنوز هذا التراث ما يلزم تحرته السعة وموروث عبد الصور في هذا الديوان موروث ثري متنوع لا يحد في إطار التراث العربي والإسلامي ، وإنما يركب بشكل التراث الإنساني كله . وفي مقدمة هذا التراث بالطبع الموروث العربي والإسلامي

وقد من عبد الصور بالموروث الصوفي بصفة خاصة ، فاستمدته في أكثر من قصيدة ، ففي «رسالة إلى صديقة» يستمد ذلك الجهر الصوفي الشفاف الذي يعنى بالصفاء ، والذي يمثله الشيخ محي الدين ، ذلك الصوفي الشيخ الذي افش به عبد الصور ونأق في تصوير ملاحه الصوفية . وإلى جانب استعارته من الجهر الصوفي استعار للمعجم الصوفي في ذلك الحوار الذي كان يدور في القصيدة بينه وبين الشيخ محي الدين ، بل استعار بعض التأثيرات الصوفية في هذا الحوار . وفي «أغنية ولاء» يستثير الشاعر تجربة الوجد الصوفي لصور من خلالها تجربة الشاعر مع الشعر ، كما يوظف في نفس القصيدة بعض مفردات المعجم الصوفي . وبعض القيم الصوفية . للإيجاء بروحانية التجربة الشعرية وضرورة تجديد الشاعر لها وفنائه فيها . وفي «الملك لك» يوظف الثروة الصوفية لتصوير عن ذلك المرح الروحاني العامر الذي يقهر أرجاء نفسه

كما استعار من التراث الديني كثيرا من المعطيات ووظفها توظيفا مبدعا . كتوظيفه لبعض يوسف ومخربات عيسى عليها السلام في رسالة إلى صديقة ، وقد استعار شخصية المسيح عليه السلام في أكثر من قصيدة . ومثل استعارته لفكره التجرد في عمدة الإحرار في الحج في قصيدة «أغنية ولاء» .

واستعار عبد الصور من الأدب العربي عجم كثيرة وظفها بصدق شعري عال . مثل استعارته لشخصية السندباد في قصيدة «رحلة في الليل» واستعارته لغالط والحذوقة ، الشحنة وبعض أدوتها

وإدراجها الأسلوبية في «شقي زهران» . مثل «كان يا ما كان» التي تكررت في القصيدة أكثر من مرة

كان يا ما كان ... أن زفت لزهران جميلة
كان يا ما كان ... أن أنجب زهران غلاما وغلاما
كان يا ما كان ... أن مرت لياليه الطويلة

وفي «الملك لك» يستعار الشاعر بعض الموروثات الشعبية ، وبعض بعض القصص الشعبي . كالعنق والسندباد ..

كما استعار عبد الصور من الموروث التاريخي بعض المعطيات كالتار مثلا في قصيدة «هجم التار» .

أما الموروث الإنساني العام في هذا الديوان فتتبع مصادرته . فيستمد من التراث الإغريقي بعض المعطيات . كاستعارته بشخصية «أني» في قصيدة «عودة ذي الوجه الكتيب» . حيث صور الشاعر صبيح ذي الوجه الكتيب بصيغ أني المحول بأهل طيبة في أسطورة «أوديب» . كما استعار شخصية «هرقل» بشكل عابر في قصيدة «أني» . واستعار شخصية سقراط وبعض تراثاته . وبخاصة مشهد موته سعيدا في سبيل فكره . وفي سبيل المعرفة ، وعبارته الشهيرة «اعرف نفسك» . وذلك كله في قصيدة «غام في سلام» . التي يقرن فيها الشاعر بين استشهاد محمد سبيل ومصحيات رواد الإنسانية بعماد في سبيل مثلهم أعجب . في مطلع القصيدة يسوق إلينا الشاعر مشهد موت سقراط ميتا ديرا بين تلاميذه المندهشين لاستقباله الموت بهذه «ربعة المسحة

ومات ذلك الوديع ذوقا احتفال
معلما . ورائدا في سنة الكمال
أما التلاميذ الذين اتفقوا أيامهم بحبة للحكمة
فقد هائموا . «أيسم المعلم» ؟
عندك أجاب أكر الشباب قطرة .
ألم يقل لنا المعلم الشهيد حكمة الأجيال :
يا أيها الإنسان .. اعرف نفسك
وهو يموت وادعا لأنه عرف .

وعبد الصور يقرن شخصية سقراط في هذه القصيدة بشخصية المسيح عليه السلام . التي استمد ملاحها من الكتاب المقدس ، من أساس أن كلا منها صهيحي بحياته في سبيل مبادئ عيا .

ومن الكتب المقدس أيضا يستلهم عبد الصور معجم شديد الإلهاد في قصيدة «أغنية حب» . وبخاصة في مطلعها

وجه حيبي خيمة من نور
شعر حيبي حقل حنطة
خدا حيبي قلنا رمان
جيد حيبي مقلع من الرخام

وقد استلهم عبد الصور من موروث الأدبي الأوربي استلهاما . كما في قصيدة «الحى» . التي وطف بها موروث ديني كبيرين هم شكسبير وإليوت . فهو يعمد في هيكل العام بمقصوده على مسرحه

مقوماته - بما في ذلك وضع أسماء أطراف الحوار خارج النص - حيث يضع اسم السندباد والندامي خارج السياق وخارج إطار الورق على النحو التالي -

السندباد : لا تحك للرقيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحي : انتشيت - قال : كيف ؟
(السندباد كالإعصار ، إن يهدأ يمت)

الندامي : هذا محال سندباد أن يجوب في البلاد . إلح

وفي رسالة إلى صديقه « يسوق الشاعر مشهداً مسرحياً آخر - مطلاع الشاعر والشيخ محي الدين صوفي حارته ، الذي يروره في حدم ، ويدور بينهما حوار صوفي سماعي يعنفه الشاعر بوب من ختم يريد من صديقه وشعافه ويتحاور الصوفيين عن هد سحر

- يا صاح أنت تابعي

فقم معي

رد مشرعي

فالأمر في الديوان قم

- يا شيخ محي الدين إني كبير

- لا يكسر الخناخ يا إنسان والإنسان ذاه قلبه السيلان

- يا شيخ محي الدين إني صغير

- بل كلنا صغار .. المجهوب وحده الكبير

وينتهي للشهد نهاية درامية ، حيث يجتني الشيخ محي الدين كما جاء دور أن يعرف الشاعر كيف احتج أو إلى أين ذهب .

وفي المقطع الرابع من «أنشيد هرام» يوظف الشاعر مشهداً مسرحياً آخر ، أبطاله هذه المرة هم القمر والسيم والليل - الذين ينحصرهم الشاعر ويحفظهم رسمه في محبته - بالإضافة إلى شاعر ومحبوته . ويلعب بين أبطال المشهد حوار شعري بارع - يصبى على المقطع درامية واضحة

ولا يكتفى عند الصور باستعارة التكيكيات المسرحية العامة ، وإنما يعمد في بعض الأحوال إلى استلهاهم أعمال مسرحية محددة - كما فعل في قصيدة «لحن» التي استلهم فيها - كما سبق الإشارة - وبالإضافة إلى استعارة بعض التكيكيات المسرحية العامة ، مثل تعدد الأصوات والحوار - مسرحية «رومي وحوليت» لشكسبير ، فيسبى هيكل القصيدة كله على أساس مشهد الشرفة في هذه المسرحية ، ويقفيس في الحوار الذي دار بينه وبين المحبوبة بعض عبارات شكسبير في المسرحية

وكما استعار عند الصور من المسرحية استعار نص من من القصيدة بعض تكيكياتها ووسائلها الفنية - مثل أسلوب تقصص ولابد (الفلاش باك) - والمونولوج الداخلي - وغير ذلك من أدوات الفن القصصي - والأمثلة على ذلك كثيرة - فتمطع «أعنية صغيرة» من قصيدة «رحلة في الليل» يلعب عنصر التقصص فيها الدور الأبرز بين الأدوات الشعرية ، وكذلك في قصيدة «ذكريات» و«حياتي وعود»

«رومي وحوليت» لشكسبير وخاصة مشهد الشرفة ومدجوليت لروميو خلا من شرفها

جاري مددت من الشرفة جبلا من نغم

نغم قاس ربيب الضرب متزوف القرار

نغم كالنار

يـ سـ مـ بعد ذلك بعض عبارات الحوار الذي دار بين رومي وحوليت في مشهد - من الفصل الثاني في المسرحية

«أشرق يا فتني»

«مولاي»

«أنشوا رمت في»

«آه لا تقسم على حي بوجه القمر

ذلك الخداع - في كل مساء

يكتسى وحها جديدا»

ثم يرحل بعد ذلك بين هذا التراث الشكسبيري وتراث إليوت - حيث يستعير بعض أبيات قصيدته المشهورين «أعنية العائق ج» ألفرد برودرونث «والرجال الخوف» يدمج هذه الأبيات في الحوار الذي يلعب بينه وبين المحبوبة - ويبدى استمداد بعض عباراته كما رأينا من شكسبير وهو يستعير من القصيدة الأولى «جاري» - «لست أميرا» - لا ولست المضحك امزاح في قصر الأمير» - ومن الثانية «إني غاو ومملو» «فقس وغبار» - وهو يحدث «صنع بعض التصوير في الصور المستعارة لتلائم السياق

عن هذا النحو يرى يتنوع تراث عبد الصور ، ويتعاقب التراث لقومي مع التراث الإنساني العام هذا المأق البارح الرابع -

البناء الدرامي

كان عبد الصور شاعرا دراميا منذ ديوانه الأول ، فالترعة الدرامية واضحة في الكثير من قصائده هذا الديوان التي يبني بناء دراميا ، معتمدا على استعارة بعض أدوات الأجناس الدرامية وتكيكياتها . فهو يستعير من المسرحية عدة تكيكيات ، في مقدمتها تعدد الأصوات والصراع - والحوار - فالكثير من قصائد الديوان لا يتألف من صوت هنائي واحد وإنما من مجموعة من الأصوات المتحاوررة والمتصارعة

في قصيدته «رحلة في الليل» تعدد الأصوات وتحوار ، ويلجأ الشاعر في تقسيم القصيدة إلى مجموعة من المقاطع التي يحمل كل منها عونا مستقلا ، بالإضافة تعدد الأصوات فيها وتحمل مقاطع القصيدة الستة النواوين التالية على الترتيب - ١ - عمر الحداد - ٢ - أعنية صغيرة - ٣ - مزحة في الليل - ٤ - السندباد - ٥ - الميلاد الثاني - ٦ - إلى الأبد . وتعدد الأصوات في هذه القصيدة وتصارع وتحوار حتى في إطار المقطع الواحد . وقد رأينا الصراع بين السندباد والعامر احواب والندمان الكسائي في مقطع «السندباد» - والشاعر لا يكتفى بالحوار النصي بين الصوتين ، بل يوظف أسلوب الحوار المسرحي بكل

وعبر ذلك من القصائد التي يقوم عنصر القص فيها بالدور الأساسي في التوصل

أما الارتداد فيوظفه الشاعر كثيرا ، وخاصة في القصائد المتعددة على عنصر القص ، هي هذه الأعمال كثيرا ما يرتد من اللحظة الحاضرة إلى لحظة أو لحظات في الماضي تسمى هذه اللحظة الحاضرة ، وتصق لونا من التنوع والتركيب على السياق . هي «رسالة إلى صديقة» يرتد من لحظة حديثه عن سقمه وزيارة الشيخ عبي الدين له في المنام ، إلى ماضي علاقته بالشيخ في حياته ، ثم ذكريات موته ، ثم يعود مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة ويقص على صاحبة الحوار الذي جرى بينه وبين الشيخ في المنام . وتنتج التكيكيات الروائية بالتكيكيات المسرحية امتزاجا بارعا ببر درامية البناء في هذه القصيدة . وفي «للك لك» يرتد الشاعر إلى «صديقة» أكثر من مرة ، ثم يعود إلى اللحظة الحاضرة . وكذلك في «أني» تتكرر عصبية الارتداد أكثر من مرة ، حيث يرتد الشاعر من اللحظة الحاضرة إلى الماضي ليسترجع بعض ذكريات الأسرة مع الأب . ثم يعود إلى الحاضر مرة أخرى ، وهكذا ..

أما «المونولوج الداخلي» فلم يلجأ إليه الشاعر كثيرا ففقر هذا لدبون ، ومن أمثله القليلة ما جاء في نهاية قصيدة «الحزن» ، حيث يدور بين الشاعر وصديقه حوار يؤكد فيه الصديق أنهم سوف يتصرون على الحزن ويقهرونه ، ولكن في أعماق الشاعر يهيم صوت داخلي صبيح يردد :

يا صاحبي زوق حديثك ، كل شيء قد خلا من كل فوق
أما أنا فلقد عرفت نهاية الحزن العميق
الحزن يهزئ بالطريق .

وبالإضافة إلى هي المسرحية والفصاة استلهم عبد الصبور في هذا الديوان بعض تكيكيات فن السبا ، وخاصة أسلوب الموناج ، حيث أعاد في بناء بعض صوره بأسلوب الموناج على أساس الترابط . وهو أسلوب يقدم على أساس تجميع مجموعة من اللقطات المفردة المتناثرة غير مترابطة ، ومن خلال تجميع هذه اللقطات في مشهد واحد يمكن إحداث تأثير معين ، وإثارة إحساس معينة ، لم تكن هذه اللقطات لتثيرها لو أنها قدمت مفردة أو مرتبة على نحو آخر . أعاد عبد الصبور من هذا الأسلوب في تشكيل بعض الصور الجيدة على أساس تجميع بعض الشذرات والناصر المعثرة ، التي تكتسب من خلال تجميعها قدرة على إحداث التأثير النفسي المراد .

في قصيدة «هجم التار» مثلا ، حين يريد الشاعر تجسيد المرحمة وتكثيف الإحساس بالحزن والقهر ، يلجأ إلى هذا الأسلوب في بناء لصورة ، فيجمع مجموعة من العناصر المتناثرة على النحو التالي :

الزاية السوداء ، والحرجي ، وقافلة موات
والظلمة الخوفاء ، والخطوا الذليل بلا التغات
وأكنب جندي تدق على الخشب
لحن المغيب

وكل هذه تقطعات متناثرة استطاع الشاعر عن طريق تجميعها والتأليف بينها أن يحدث الأثر النفسي المطلوب ، مستمها أسلوب الموناج على أساس الترابط . واللجوء إلى مثل هذه الوسيلة في تشكيل الصور يحتاج من الشاعر إلى رفاة خاصة في اقتناص اللفظات الدالة القادرة على التفاعل معا لإحداث التأثير المطلوب ..

ويعود الشاعر في نفس القصيدة إلى استخدام نفس الوسيلة مرة أخرى في تصوير جو الكآبة والقهر والحزن الدليل الذي يجيم على معسكر الأسرى

في معزل الأسرى البعيد
الليل ، والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد
والظلمة البلهاء ، والحرجي ، ورائحة الصديد
ومراح مخمورين من جند التار .

رواضح أن أي معطى من المعطيات المتناثرة التي تتألف منها هذه الصور التجميعية لا يستطيع أن يعطى وحده إحساسا متكاملًا ، لأن معظم هذه المعطيات أهية لغوية ناقصة ، فهي مبتدآت بلا أخبار . ولكن تجميعها والتأليف بينها على هذا النحو هو الذي يكسبها دلالة الشعرية ، وقدرتها على الإيحاء والتأثير

الموسيقى :

يتراوح الشكل للموسيقى المستخدم في الديوان بين شكل الكلاسيكي الموروث والشكل الحر في أكثر صوره تحررا وجدة ، وإن كان الشكل الحر هو الأكثر شيوعا ، حيث كتب به نثر القصائد في الديوان ، على حين أن بعض قصائد التثا الأخر المكتوب بالشكل الكلاسيكي الذي يقترب إلى حد كبير من الشكل الحر ، لتحرر الشعر فيه من كثير من التزامات الشكل الموروث .

وللملاحظ أن الديوان خلا من أية قصيدة موحدة القافية ، فكل للقصائد المتزمنة للشكل الموروث بناها الشاعر على قواف متعددة مقضية تنمير في كل مقطع .

كما حاول عبد الصبور تجريب بعض القوافل الموسيقية العربية ، كقالب «السوناتا» الذي كتب عليه قصيدة تحمل نفس الصور «سوناتا»

والقصائد التي استعملت الشكل الكلاسيكي في الديوان إحدى عشرة قصيدة ، منها ثلاث من «الغارب» ، واثنان من «الكامل» واثنان من «الخفيف ومحرولة» ، وواحدة من كل من «الرميل» و«الرجز» و«المخت» و«السريع»

أما القصائد الحرة فقد فاز «الرجز» منها بأخط الأوفر ، حيث حظي بتسع من القصائد العشرين الحرة في الديوان ، في حين توزعت القصائد الإحدى عشرة الأخرى بين «الكامل» (خمسة قصائد) و«الرميل» (ثلاث قصائد) وكل من «الغارب» و«الخفيف» (قصيدة واحدة)

ليلى - وتوالى بعد ذلك المقردات والتعابير الكلاسيكية الموروثة - انس
عشت ، تقصى الحاج ، الواله الصب . الخ

لقد كان الشاعر في المرحلة التي كتب فيها قصائد هذا الديوان لا يزال مترددا بين نزعة التحرر ، والفهم الموسيقية الكلاسيكية الموروثة التي ترسخت في وجدانه ، والتي كانت لا تزال تمارس تأثيرها على وجدان الشاعر ووجدان جيله برغم ريادتهم للتحرر ، فضلا عن أن سرعة العنائية في هذه المرحلة كانت هي الأكثر سيطرة على رؤيته . ولذا كان يبتغى إلى الشكل الكلاسيكي بما فيه من إيقاعات وأصحه تلائم السرعة العنائية . بل إنه كان في بعض الأحيان لا يكتبي بما في الإيقاع الكلاسيكي من صرامة وجرأة فيقلده ببعض الزخارف الموسيقية الموروثة ، وبخاصة الفرجيع الذي كان يثرى الموسيقى بمجموعة من القوافي اللطيفة الإضافية ، التي تدعم القافية الأساسية في إثراء الإيقاع لعدم . كما في «سونا»

لأجل الرهيف ، وظل وريف ، وكبح نظيف ، ولوب جديد وكما
في «عبد البلاد لسنة ١٩٥٤»

يا ليل ياراحي ومصباحي وأفراحي وكى

لا بد من عووض الصباح إلى الجراح إلى النواح

فقد تكون بعض هذه الإيجازات الشعرية التي حققها صلاح عبد الصبور في ديوانه الأول قد أصبحت الآن شيئا عاديا ومألوفا ، ولكن لم يكن من الممكن لهذه الإيجازات أن تصبح من ثراث الحركة الشعرية الحديثة لولا هذه الجهود الرائدة لصلاح عبد الصبور ورفاقه من رواد الحركة الأول ، ولولا هذه الدعام التي أرسنها هذه الأعمال الريادية الأول

ونظمت قصيدة من القصائد الحرة في هذا الديوان لها أهمية تاريخية خاصة ، وهي قصيدة «أنشيد غرام» ، التي قام الشاعر فيها بالجمع بين أكثر من وزن ، بل جمع فيها بين الشكل الحر والشكل الكلاسيكي وقد كتب الشاعر المقاطع الحرة في القصيدة على وزن من أكثر الأوزان العربية تحرر واقتزادا من «ثنية وهما الرجز» - الذي كتب به ثلاثة من مقاطع القصيدة الخمسة - والحب - الذي كتب به مقطعا واحدا أما المقطع المكتوب بالشكل الكلاسيكي فقد احتار له الشاعر وزنا من أشد الأوزان العربية ضخامة وجرأة وعراقة وهو وزن الطويل وهكذا يتردد الإيقاع في القصيدة بين طرق انقبض - أقصى التحرر إلى حد القرب من الثنية ، وأقصى الالتزام إلى حد الخطية . فيما يسير إيقاع المقطع الثاني حر طيقا على هذا النحو

حبك

عصفور يفرق بيدي

قلبي بيد

عيناك نغاسي محمود

والخصلة ظل من وهج الخدين

يا أن إيقاع المقطع الثالث لها جيللا على هذا النحو

أحبك يا ليل ، لا القلب هاجر

هواه ولا الأيها

وأنت على البين المثلث وشبكة

ولا تقصى الحاج لسؤاليه الصب

وكيف احتمالي البعد ، والبعد لوعة ١٩

وكيف مكاني والفرى غارح لبي ١٩

وبلاحظ ارتباط الإيقاع الكلاسيكي بالمعجم الشعري الكلاسيكي والتعابير الكلاسيكية ، فالشاعر في إطار هذا المقطع ينادى بحبته بما



وبعد

عدم

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

● محمود حسن إسماعيل

- أعالي الكون
- صلاة ورقص
- قلب قوسين
- لاله
- سر حشفة

● عبده بدوي

- كلمات عصى
- لا مكان للقمر

● المأمون أبو شوشة

- صلاة العبد

● عبد الرحمن الأبيودي

- الأرض والعيال
- حيوانات حراحي القط
- برحمة
- صمت الحرس
- وجوه على الشط

● عبد الرحمن الشرفاوي

- من أب مصري

● إبراهيم محمد بك

- أعبت للحب
- يوم من عمري

● ديوان من لرومي

- ديوان عمر ابن أبي ربيعة
- ديوان من سناء الملك
- ديوان رامي

● أحمد سويلم

- الطريق والقلب الخائر
- اصحرة من الحشرات الأربع

● الخروج إلى البحر

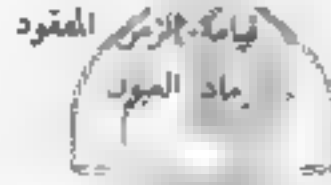
● أحمد عبد الحظي حجازي

- مدسة ملا قلب

● أحمد محيى

- أشواق بودا
- العانة المسية

● بدر توفيق



● الأعمال الكاملة ليبرم الترسى

- حياى والمرأة
- لى والمرأة

- ليبرم واليس
- ليبرم باقدا للحياة
- ليبرم وحياه كل يوم
- ليبرم والحياة السياسية

● ديوان حسان ثابت

● روحية القلبى

- حبى إلى
- صبر القلب

● سالم حقى

- هوى الأرمينى
- المحم وأشواق العرمة

● صالح جودت

- نلخان مصرية
- الله والليل والحب

● صلاح جاهين

- ديوان صلاح جاهين بالعامية المصرية

● عبد الحميد رفوفى

- ابن مصر
- تربيان لاقتح (شعر ناعمية)

● عبد القادر حميدة

- أحلام الزورق الغربى

● عبد اللطيف النشار

- ديوان عبد اللطيف النشار

● عبد الوهاب البياتى

- أشعار فى لى
- نلحدا للأطفال والزهور
- ملائكة وشياطين

● العوضى الموكيل

- فراشات ونوار

● فاروق شوشة

- كلمات على الطريق

● فتحى سميد

- أوراق الصجر
- مسافر إلى الأبد

● فوزى العنيل

- عبر الأرض
- رحلة فى أعماق الكلمات

● كامل أمين

- منحة عين جانبوت
- عنفما يحرقون الشجر

أشعار الفارسي القديمة

□ وليد منير

(١)

«أحلام الفارس القديم» هو الديوان الثالث للشاعر صلاح عبد الصبور بعد ديوانيه «الناس في بلادى» و «القول لكم». وهو الديوان الذى تبلور فيه بشكل واضح ومحدد (رؤية العالم) عند الشاعر. تلك الرؤية الوجودية المصية بالدلالات التى تؤكدتها فيها بعد دواويله الثلاثة الأخيرة «فأملات في زمن جريح» و «شجر الليل» و «الإبحار في الذاكرة».

و «أحلام الفارس القديم» وثيقة ذاتية حزينة، «بين في بعدها»
الأول ذات الشاعر، وتدين في بعدها الآخر واقع الحياة من حولنا:

لكسى يا فتى حرب قبيد
هل رصف عالم يروح بالتخليط والقهامة
كون خلا من الوسامة
أكسى التعميم والقهامة
حين سقطت لوفه في مطبخ الصبا

والشاعر الذى يرتدى في هذا الديوان أقنعة (الفارس) و (العاشق) و (الصوفى)، ويعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر العصر، يرى تماماً أنه إذ يطرح قضية خلاصه الشخصى فهو يطرح في الوقت نفسه قضية خلاص الإنسانية من أغلالها المادية والروحية، حيث به أثر بانصهاره في مشكلات الكون والإنسان انصهاراً كلياً أن يختار الطريق الأصعب، وألا يلقى - كما فعل البعض - بالمسئولية الأخلاقية على كاهه.

و في البدء يضعنا الشاعر أمام حقيقة محتصرة ذات شقين.

هذه الحقيقة هي

عقم الإنسان.

عقم الوجود

به يمسحصر صورة (عام الرمادة) ليقودنا عبر ذلك إلى علاقة معوية تربط بين العقر المادى والعقر الروسمى، وتقوم في جوهرها على أساس من التقابل بين ما هو (عام) وما هو (خاص)

لم تثمر الأشجار هذا العام» - «فقيرة خزانى

مفكرة حقول حنطى

الضوء لحافت شحيح»... «الشمعة الوحيدة التى وجدتها
بحجب معطل
أشعلتها لكم

...

ومن هذا التقابل يشأ روح من التصاد بين المحسوس والمأمول.

قلبي حزين

من أين آتى بالكلام الفرح ؟
(قصيدة مفتوح)

أوبين ما تلقاه وما بغيه - كما يقول الشاعر في «مذكرات بصوف
بشر الحاف»

وذلك أن ما تلقاه لا يغيه
وما يغيه لا تلقاه

وهذه الحقيقة تظل «توجع القلب وصبه» وتنعج بالشاعر إلى السعى في طلب (الموت) يأساً من (صلاح الكون)

تعلى الله هذا الكون موبوء ولا يبرء

ولو أنصفا الرحمن جعل نحونا بالموت

تعلى الله هذا الكون لا يصلحه شيء

فأين الموت، أين الموت، أين الموت ؟ !

(مذكرات الصوفى بشر الحاف)

وهذه الرؤية الصوفية التى توحد بين (الشاعر) و (الصوفى) من خلال إسقاط الماضى على الحاضر، نحمل في طياتها - على الرغم من سلبها - تجاوزاً للواقع الصيرير - وتشوقاً إلى واقع أفضل - يقرب من الحلم أو الأسطورة في بعض الأحيان

إن عذاب رحلتى طهارتى
والموت فى الصحراء بعثى للقيم
لو مت عشت ما اشاء فى المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذى يزعم بالاضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه يا مدينتى المنيرة
مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التى تخرج ضوءا
(الخروج)

فالموت هنا يصبح معادلاً للبعث الذى يترجى فى وجدان الشاعر
بالعيش فى (المدينة المنيرة) أو (اليوتوبيا المفقودة) التى يبتغى الشاعر فى
الوصول إليها إذن ففكرة الموت ، وهى فكرة تدخل كإحدى الثيمات
الرئيسية التى تحكم إيقاع العملية الشعرية فى الديوان ، نكتسب من
الناحية الوضعية دالتين مختلفتين على هذا النحو :

الموت = الانسحاب من الحياة
الموت = البعث أو الولادة الجديدة

والموت بهذين المبدولين يمثل ظاهرة مهمة تميز الفلسفة الصوفية
بوجه عام ، حيث يعنى الموت بمفهومه الأول إلى فكرة (الخلاص) ،
فى حين يقترب بمفهومه الثانى رويداً من فكرة (وحدة الوجود)
المعروفة

ونقارى نستطيع أن نلمس هذا من طريق استعانة الشاعر فى أثناء
الفراسة بدور الصورة الشعرية فى تشكيل البنية بالصورة فى الشعر نعى
تجاوز النعمة الدلالية إلى النعمة الإيحائية عن طريق ما يسمى (بالانطاف) ،
وعلى سبيل المثال فالموت فى قصيدة (أغنية للشقاء) ، وفى قصيدة
(مذكرات الصوفى بشر الحافى) لا يعنى على مستوى الدلالة أكثر من
الموت فى ذاته ، فى حين يفقد معناه اللغوى المباشر فى قصيدة (أغنية
للقاهرة) وفى قصيدة (أحلام الفارس القديم) ليكتب على مستوى
لغوى آخر يتيسر للشاعر من خلاله أن يضمنه دلالة مختلفة .

يقول صلاح عبد الصبور فى (أغنية للقاهرة)

وأن أذوب آخر الزمان ليلك .
وأن يضم النيل والجزائر التى تشقه
وانزيت والأوشاب والحجر
عظامى الممتدة

على الشوارع المسفنة
على ذرى الأحياء والسكنات

حين يلم شملها نابوق المنحوت من جميز مصر

ولا يفوتنا أن نشير إلى استحصال الشاعر للأسطورة الفرعونية
القديمة (إيزيس وإيزوديس) فى هذا المقطع التصويرى من القصيدة .

كما يقول فى (أحلام الفارس القديم) .

وحين يأفل الزمان يا حبيبى ..

يلوكتنا الأهل
وينطلى غرامنا الطويل بانطلاق
يعتنا الآله فى مسارب الختان فربى
بين حمى كثير
وقد يرانا ملك إذ يعبر السيل
فينحى ، حين تشد عينه إلى سمائنا
يلقطننا ، بمسحنا فى ريشه ، يعجبه برينا
يرشقنا فى المفرق الطهور .

وكنتا التجربة الصوفية والتجربة الفنية تتبع عند الشاعر من منبع
واحد ، وهما تلتقيان عند نفس القاية^(١) . فلا عجب إذن أن نشعر
شعوراً عميقاً بهذه الترتبة الصوفية فى شعر صلاح عبد الصبور بدءاً من
قصائد هذا الديوان بشكل خاص ، حيث تدخل كثير من الأفكار
المتافيزيقية والصوفية فى نسج الإبداع الشعرى

ومن أهم هذه الأفكار :

١ - الإحساس بزيف الحياة وعقمها .

٢ - التزوع إلى التوحد .

٣ - الإحساس السبى بالفرقة والقلق والحزن .

٤ - الاجتهاد فى المقادير إلى مستويات الشعور الأكثر صفاً ، بعبة
الوصول إلى الدلالات الخفية التى تكمن وراء الظواهر المألوفة

وتوظيف الشاعر للتراث الصوفى فى هذا الديوان يتم على ثلاثة
مستويات :

١ - مستوى توظيف الشخصية .

٢ - مستوى توظيف الفكرة .

٣ - مستوى توظيف المعجم .

وتكسب المفردات والتراكيب اللغوية المعروفة للصوفية النعمة
الشعرية فى هذا الديوان ثراءً فنياً ووظيفيةً ملحوظة . ويمكن حصر أبرزها
فياً على

المفردات

(الرؤية - المحبوب - السكر - الكأس - الظمأ - الميكنى - الهجرة
- المدام - الطريق - البواح - الدليل - العردوس - الخاطر - الحقيقة -
الطوبى) .

التراكيب

(بجامع المسامرة - جوهر اليقين - أنفصال العيش - سوانح الألم -
هدأة الحب - سلب البدن - غربة الديار - حيرة الأفكار) .

٢

يقول صلاح عبد الصبور : إن الفلاسفة والأنبياء والشعراء
ينظرون إلى الحياة فى وجهها لا فى قضاها (بتعبير كامى) ، ومن هنا فإن
مهمهم يخطط فيها الميتافيزيقا والواقع والموت والحياة والفكر والحلم
وكثيراً ما تتغل وطأة هذه النظرة الكاشفة الناقية على نفوسهم . ويتناسهم

الشك في إمكان الإصلاح . ولذلك فإن في حياة كل شاعر أو نبي أو
فيلسوف لحظات من اليأس المرير أو الاستبشاع الشامل للواقع والطبيعة .

ويلوح هذا اليأس المرير أو الاستكثار الشامل لواقع الإنسان والوجود
حياً في قصائد الشاعر الغنائية التي اختار لها تلك المساوين الدالة (من
أناشيد القرار) و (أغنيات فائقة) و (من أغاني الخروج)

في الكراسة الأولى «من أناشيد القرار» تدور التجربة الشعرية حول
محور ثابت ، حيث يلجأ الشاعر إلى اليأس عن طريق إسقاط مشاعره
لخاصة على شيء بعينه (الشتاء - مدينة القاهرة - الليل ...) . وهكذا
يمضي إلى علاقة تقوم في جوهرها - كما سبق الإشارة من قبل - على
توحي من التقابل بين ما هو «عام» وما هو «خاص» :

الشتاء	الموت
	الحزن
	المرض
	الفرقة
	الضباب
القاهرة	الأسى
	الأسر
	الشهوة
	الرغبة
	الحرج
	الموت
	المحور
الليل	السحر
	الحزن
	الموت
	المعشوق
القادر	الحرية
	الإحباط
	الوهم
	الانكسار
	الحزن
	الوحشة
	الظلم

وبعضى هذا التقابل الدلالي إلى نوع من التسليم الذي لا يخلو من
السيبية ، والذي ينشأ دائماً كمحصلة أخيرة للصراع بين الواقع القائم
والرغبة المحيطة

لكنى بعزيت كالمسليه في مطالع الخريف
كل غلالى ، كل حنظلى وحى
كان جزلى أد يقول لى الشتاء
إلى ذات شتاء

مثله أموت وحدى
ذات شتاء مثله أموت وحدى

«أغنية للشتاء»

و -

أعود لا مأوى ولا ملجأ
أعود كى أشرد فى أبوابك
أعود كى أشرب من عذائك

«أغنية للقاهرة»

و

لايكنا يا أيها المستمع السعيد
فنحن مرهونون بأسرارنا

«أغنية للليل»

و

اعتريت لى لشد ما أوجعتى
ألم أخلص بعد أم ترى لستى ؟
المويل لى نسيته ، نسيته

«أغنية إلى الله»

ويجب ألا يفوتنا أن التسليم ليس هو أحد ملام رئيسية لسمعة
السلوك عند الصوفية . وهو كما يقول السرى السقطى «لا علاج من
الحول والقوة»

يقول صلاح عبد الصبور :

الحمد لنعمة من أعطانا ألا نختار
ومم الأقدار
فلو اخترنا لا اخترنا أعطاء أكبر
وحياة ألى وأمر
وقلتنا أنفسنا ندما
نحن الحرية مادمت أحرار

«مذكرات رجل مجهول»

وإذا كانت مهمة الشعر - كما يقول «بول فاليري» - هي أن يترك
لدينا انطباعاً قوياً في الاتحاد العميق الذي لا تنقسم وراءه بين الكلمة
ومعناها ، فإن صلاح عبد الصبور ينحو إلى بناء القصيدة بشكل من
شأنه أن يساعد على تثبيت هذا المفهوم فهو يجمع في نفس معناه
للمساوى إلينا عبر عدة تقنيات من أبرزها

١ - التردد بين شكل الصوت وشكل المعنى ، أو بين بنية الصوت
وسمة الدلالة ، بطريقة منتظمة ، تعتمد في جوهرها على مبدأ التكرار
والتوازن - بحيث يبدو الصوت دائماً كما لو كان صدى للمعنى - يقول
صلاح عبد الصبور في «أغنية للشتاء» :

ينبئ شتاء هذا العام
أنى أموت وحدى
ذات شتاء مثله . ذات شتاء

ثم تتعلل بعد ذلك بد هذا تتكرر . لكن يصمد على ما تمكن .
 - منه (بالفريق اللحي) ، ويهدف إلى توصيل نسخة لاصقة ك
 تطمو على سطحها من الدلالات عن طريق استشارة بعض النويدات
 الإبداعية . والتوصل بها إلى أقصى فاعليتها الوصيفية

حين تصير الرغبات أميات
 لأنها بعيدة المظال في السما

ثم تصير الاميات وهما

ثم يصير الوهم أحلاما

ثم يصير الحلم بأناً قاعاً وعارضاً قبيلاً .
 وهكذا

أو

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان

ثم بلوت الحزن حين يلتوى كأفعوان

ثم بلوت الحزن حينما يهبط جدولاً من اللهب
 الخ

ومن الملاحظ أن الأعمال (برحم - يلتوى - يهبط) ، ولعناصر
 التي تمثل المشه به (دخان - أفعوان - لهب) ذات صبغة إيمانية مبهمة .
 من شأنها أن تسهم في تدعيم الوصيفة الانفعالية العاطفية لشعر العالي

٢ - استعمال الطاقة الإيمانية الكامنة في طبيعة الأبيات الصوتية
 المناسبة عن طريق اللجوء في كثير من الأحيان إلى

(أ) استخدام المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة ، والمقاطع الصوتية
 الطويلة المفتوحة في نهايات الأبيات .

(ب) تفصيل الناجية المظلمة

(ج) استخدام (الحذف) ، وهو ما يعنى علماء العروض به قصر
 السطود مثل

تلق الساعة البطيئة الخطى
 معلنة أن المساء قد انكشف

ومثل

أجمل حل الحرف والسأم
 طول هارى

نشق فيه العالم الذي تركه وراء جدارى

ومثل

حين تصير الرغبات أميات

الليل

السكر - الكأس - بقنا
 الثوب - الحناء - ربتنا - شارة

ففيه و بين لأولى يوم عن حبه الطروب المصحوبة
 بالمشوه . في حين يتم تشبيه في السعي الأخير عن وضع الشوط أو
 التجسس الذي أنى أن التجربة تدعى العمل السلي وتنتهى
 بالاستسلام بكامل بدورة هذا الفعل ، حيث يصبح هذا البرع من
 الحياة مصحفة بدلاً وشعاراً مأثوماً .

ولا يعرف الليل سوى من فقد النهار
 هذا شعارنا .

لا تبكنا - بأبنا المستمع السعيد
 لمصر موهوبون بأهوانا

ومما بين البداية والهدية يقوم الشاعر بإشباع الإشاعات الناتجة عن
 استراقه في وصف عيني المرأة على هذا النحو

عيان سوداوان

عيان سردابان

عميقتان موتا

غريقتان صمتا

وتصمت العيان - فرجعتان

عميقتان صمتا

غريقتان موتا

ولابد هنا من لفت النظر إلى أن الشاعر قد قام باختيار أربعة
 عناصر دالة . ثم ألف بينها سياقاً بطريقتين مختلفتين عن طريق
 «الاستبدال» ، على نحو نتج عنه تنويع العلاقات وثراؤها بين عناصر
 التركيب عن المستوى الصوتي والسميولوجي . وإن نصب حلقها -
 على المستوى الدلالي - ، فإن بعضها البعض دون اختلاف يذكر

عيان

عميقتان موتا
 غريقتان صمتا

وفي «أهمية إلى الله» يلجأ الشاعر في البداية إلى نوع من «التعظيم»
 التحوي . يمحصر في تكرار صيغة الأمر

ليتر

ولتغرب

وسكسر .

لأنها بعيدة المطال في السما ..

الخ

وجدير بالذكر أن استعمال الطاقة الإيجابية الكامنة في طبيعة هذه الأبيّة الصوتية لما يسمح بالترجيع والتفهم وطول الأداء على نحو يتصل اتصالاً حميماً بمحمل العاطف الذي تدور في ظنكه هذه القصائد . ويتجاوب مع حالة البرع أو اليأس الوجداني التي يقع الشاعر تحت تأثيرها .

٣ - تكرار صيغة النداء بشكل يوحي أن لهذه الظاهرة الأسلوب الباردة وطبيعة دلالية تفوق مجرد دورها اللغوي كما في قوله

لهاك يا مدينتي حجي وميكاي
لهاك يا مدينتي أنابا

وقوله

نصرخ . ياربنا العظيم يا إلهنا ..
أليس بكل فتنا موتى بلا أكفان ؟ !
أليس بكل فتنا موتى بلا أكفان
حتى نذل رهونا وكريهنا ؟ !

وقوله

ياربنا العظيم ، يامعزني

اخترت لي . لشد ما أوجعني
ألم أحلص بعد ،

أم ترى نسبتي ؟ !

الويل لي .

سبتي .

سبتي

ولا يرتبط تكرار النداء بطبيعة الصيغة الإنشائية التي تعلب على بعض القصائد الغنائية بقدر ما يرتبط على المستوى السياقي بمصر الدلالة الذي يمثل هنا في الشكوى أو الإنكار .

٢

وي (أهليات قاتمة) تأخذ أبعاد التجربة الشعرية في الاتساع والتوسع ، وتتحوّل تجارب الشاعر معي أكثر تعميقاً وشمولاً ، كما يتراعى العصب المعاني الاستدالي معض الشيء وحل الحركة الباقية بالشكوى بسيطة لتتعب دوراً مازراً على مستوى التشكيل والدلالة . هي قصيدة

(أغنية من فييا) يأخذ الحدث القصصي في النحو تدريجاً حتى يصل إلى درونه في المشهد السابق الأخير

لما دخلنا في مواكب البشر
المسرعين الخطو نحو الخبر والموت

المسرعين الخطو نحو الموت

في جبهة الطريق ، انفلتت ذراعها ..

في تصفه ، تباعدت ، فرفقا مستعجل بشد ظلماته .

في آخر الطريق تقف - ما استطعت - لو رأيت

مألون عينها

وحين شارفتا ذرى الميدان غمغمت بدون صوت

كأنها تسألني - من أنت ؟ !

وتتلور في هذا المقطع خلاصة التجربة الوجدانية التي تشير إلى استحالة التواصل الإنساني ، وإلى تعثر تجربة الحب نتيجة لشعور الداع بالاعتزاب . وبطل الحب هو اللغة الوحيدة المشتركة . التي تربط النساء وفئاته . والتي يسبح حولها الشاعر خيوط لوحته التصويرية في أشبه الأول . (لاحظ استعماله للمفردات التي تشير إلى طبيعة التجربة الحسية - ردعها - حلمتها - عطشها - جائعة .. كما لاحظ استعماله للأفعال . يشفق - أحسها - رقيقها - أشمها - وأيضاً تكراره لصيغة النداء يا حسنها الأبيض قل

أربع مرات في سياق تصويري يهدف إلى احتواء فعل الحب على مستوى البنية الشعرية ، وهو ما تؤكد الاستعارة في :

تخلوونا كثيراً في المساء

تجولت سعيداً في حدائقك

هلت من حواف مرمرتك

وي قصيدة (الحب في هذا الزمان) يكسب المعنى الدرامي فاعليته الوظيفية من التقاط خط المفاصلة الكاس في واقع الحياة ، حيث تلعب هذه المقابلات دوراً رئيسياً في تدعيم تأثيره

آخره . . . أوله

السعادة . . . الشتاء

الموت . . . السأم

وجدها . . . حقدتها

مصر الدراما ينبع في البداية من هذا الحوار المتعصب

- ما آخر الطريق ؟

- وهل عرفت أوله ؟ !

ثم يأخذ في التمعن مع طرح الاحتمالات المتناقضة التي يشهد السؤال

هل تتركنا السعادة ؟

كيف توضع النهاية المعادة ؟

هل سيكون في العيون وجدها ؟

هل سيكون في العيون حقدتها ؟

وهكذا .

وحصل هذا المعنى إلى دروة فاعليته في

ورغم علمنا

بأن ما تنسجه ملاءة لفرشنا
تنفضه أنامل الصباح
وأن ما همسه تنعش أعصابنا
يلقته الجراح
لقد نجته
وقد هبناه

ويلمح هذا للملح (المزيلي) دوراً جذرياً في تجسيد عملية الصراع الممهدة بين (الواقع) و (الفعل) ، حيث تيج المفارقة المولدة من اجتناع الإصرار على العمل والعلم بلا حذو في وقت واحد ، وهو ما تشي به الأفعال المتقابلة :

• • • تنفضه
• • • همسه
• • • يلقته

وبعض هذا الصراع كالمادة إلى الإدعان الحادى في قوله :

ولسبح الظلال عن عيوننا
ولنسبح في لغة بأن ما حدث
كان برادة القدر
وأن أمراً أمر

أما عن (البديل) فهو يتحصر في (الصباح الوجودى) كما تشي به الأبيات الأخيرة في القصيدة :

ولنطلق مغامرين ضالعين في البحار المعكرة
نمد حسنا حديد . والصلوع المقفرة
في الغرف المديدة المزجرة
بين صدورنا أحر معتصرة

ووضح أشكال الحركة السباقية هو ما لجأ إليه الشاعر في قصيدة (حكاية قديمة) ، حيث اعتمد على حدث دى حلقة زمنية ما ، ومضى في اشعاعه على نحو قصصى بسيط :

كان له أصحاب
وعاهدوه في مساء حزنه
ألا يسلموه للحدود
أو ينكروه عندما يطلبه السلطان
فواحد أسلمه لقاء حقة من النفوذ
ثم انتحز
وواحد أنكره ثلاثة قبل اتبلاج المفجر
وبعد أن مات اطمأنت شفاته
ثم مشى مكرزاً مفاخرأ بأنه رآه
وباسمه صاار ماركاً معبداً

والشاعر هنا يركز على صميم الغائب على نحو يعنى إبراز التوضيعة الإنسانية سعة بقوة كبيرة . وهذا ما يعد السمة العالية على الشعر للحمى بوجه عام

ويعتمد الشاعر مخلصاً إلى حضور القارئ حضوراً ملباً في قلب

للأساة مطرحه هذا التساؤل

والآن يا أصحاب
أسألکم سؤال حائر
أيها أحبه ؟
من حسر الروح فأرخص الحياة
لمن من بى له معابداً
وشاد باسمه منائر
للمت على حياة
نجت لأها تكوت

ثم يسعى بعد ذلك إلى تفريع هذا السؤال على نحو تلى . ويترك للسألة برمتها مفتوحة الأنوارس لأجتهادات العقل الإنسانى :

والآن يا أصحاب
أيها أحبه ؟
أيها أحب نفسه ؟
أيها أحبنا ؟

ولابد أن شاعرنا كان يستحصر في ذهنه قصة المسيح عليه السلام في أثناء كتابته لهذه القصيدة ، على نحو دفع به إلى طرح هذه التساؤلات الكثيرة حل هذا النحر الفلسفى العميق .

وفي قصيدة (لوركا) ينحل العصب السياق الدرامى تماماً - برسم الإمكانيات الدرامية العديدة للحدث - لتنعب السية الغنائية على مستوى التعبير دوراً متراجماً يهدف إلى

١ - إشباع الحاجة العاطفية للرائاء عند الشاعر

٢ - توليد إيقاعات جديدة ناجمة عن التوزيع والتكرار ، وهى تبع أصلاً من بعض الصور الغالية التى أبدعها لوركا نفسه في قصيدته المسماة بـ (أغنية الميدان الصغير) (١٩) .

فالإشارة إلى الثائرة والميدان والأطفال والليل الهادئ الذى يتحول من إطار لقاء الأطفال في الميدان الصغير إلى إطار مقتل لوركا - والسوسة البيضاء والأجراس التى يملعها الصباب ، والافئاف من النجوم ، والقلب المملوء بالور - والنحل ... الخ . (٢٠)

كل هذا من شأنه أن يؤكد اتكاء الصور الصية الموحية في قصيدة صلاح عبد الصبور على نظائرها في قصيدة لوركا المعروفة

وشئ من هذا يمكن أن يقال أيضاً عن قصيدة (بودلير) ، حيث تلعب الطبعة الاستدالية دوراً رئيسياً في تشكيل بية القصيدة . دون أن يكون للطبعة السباقية الدرامية دور مماثل ، فالشعر يبحاً إلى صميم الخطاب تجسيد الحالة الوجدانية التى نعتمد على (المنجاة) وهو يبح في إبراز العلاقة الحميمة بينه وبين الخطيب . حيث نجد (أنت) دائم صداها في (أنا) ، كما أنه يلجأ إلى قوع من التوسيم والتكرار في صميم البناء الذى يغم بها المقاطع في مثل

يا صبح القزاد المول
وغرب المي
يا صديق أنا .

وتشمل صورة (البحث عن الحلم المفقود) التي تمثل في
العشق ، الحرية ، الصدق ، مساحة التعبير الرئيسة في القصيدة ، كما
يلعب التكرار في : لم نجد .. لم نجد . دوراً مهماً في تأكيد (انقضاء
المشود) على مستوى الدلالة

وبلجاً للشاعر إلى اقتباس بيتي من شعر بودلير عنه ١٥

Hypocrate Lecteur

Non Semblable, mon frère

حيث يهدف من هذا القصبي إلى

١ - إبراز التشابه الخفيف في طبيعة الرؤية بين الشعراء على
مستوى الدلالة

٢ - لاستعادة على المستوى الجاهل من دور العصر المصري في
مكون المادة الأدبية الحديثة ، حيث تدخل مثل هذه الخيل في طبيعة
لدلالة التصويرية للشعر . ويلعب ترانس الحواس دوراً هاماً في عملية
الإبداع

(٢)

وفي مقابل (أناشيد القرار) يكتب الشاعر (أناشيد الخروج) .
حيث يستبدل فيها بتكبيك (الإسقاط) بتكثيك (التحول) بالشاعر
يشد الابعاد من ريفه الأشياء عن طريق اكتشاف بروبديا الخاصة في
هذه الأشياء ومن ثم اللواد ١٦

إنه يستبدل موطنه القديم موطناً آخر أكثر راحة وأكثر جمالاً
لمدينة (النور) التي (تزهو بالأضواء) تقابل مدينته القديمة التي استخدم
(حجبه ومبكا) . والتي ما فتئت تمسحه الأسى والرقة والدموع . ومع
حييته اللتان يخط بيها (حنان قلبه الترق) ويصلها بقوله

أهدسها وثير
عبرهما وفيرا

تقابلان عيني غناته القادحة اللتين (تحشيان النور في النهار) .
وبصوت (باحلال المر والذرى) .

عينان سردبان
عميقتان موتا
غريقتان صمتا
فإن تكلمتا

تندنا نعاسة ولوعة ومقتا ..

ونرى المسافة الفاصلة بين الشاعر والظلمة فيحل الشاعر في مظهر
الطبيعة ويحدد ١٧

لو أنا كنا كغصن شجرة

لو أنا كنا مشط البحر موجي

لو أنا كنا مجتمين جارتين

لو أنا كنا جناحي نورس رقيق

أني إن الطبيعة في عذابتها اختلعه قد صدرت تحمل في صلبها ندرة
التأليف بين العاشقين بعد أن كانت تحمل في حراشيب القادحة نشاء -
البرد - الظلمة - الرعد (يذهب عميقاً باليوب

وحبها علفت كان البرد والظلمة والرعد
ترجى عروفا

وحبها نادته لم يستجب
عرفت أنني طبعت ما أضعت

واختلاف طبيعة الرؤية في الحكمتين يمكن أساساً في الفرق الكامل
بين الإحساس بالواقع الثابت كما هو (القرار) وبين الرغبة الباطنة في
تجاوزه أو التحول عنه (الخروج) . ومن هنا يمتزج الحلم بالواقع حتى
يصبح الشاعر إلى التساؤل في شك عن حقيقة عالمه الجديد

هل أنت وهم وهم تقطعت به السيل
أم أنت حق ؟ !
أم أنت حق ؟ !

وقد يدرك الشاعر قسوة أن يعلم الإنسان بما ليس في وسعه أن
يحميه الوجود الفعلي

لو أنا
لو أنا

لو أنا وآو من قسوة (لو)
يا فتى إذا التفتنا بأمي كلامنا

وقد يبعد القدرة في الهبة على الخيم

ماذا جرى للفراس الهام ؟
انطخ القلب وولى هارباً بلا زمام .
وانكسرت قوادم الأسلام

ولكنه بظل يشد من بعيد للفراس القديم الذي فقدوه منذ أن
(دانت في قواده الأقدام) و (جلدته الشموخ والصقيع) لكي تدل
كبرياءه وتمثل طموح أسلامه .

يا من يذل عطفك على طريق السمعة البرينة
يا من يذل عطفك على طريق الضحكة البرينة
لك السلام
لك السلام
أعطيك ما أعطى الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة

لا ليس غير (أنت) من يعلى للفراس القديم
دون تمن

دون حساب الريح والحجارة

وتسيطر الروح الغنائية بشكل واضح على بنية القصيدة في (أغاني الخروج) حيث تلعب الإمكانيات المختلفة لصور الاستدلال دوراً بارزاً في إنتاج الدلالة، كما يلعب التراوح في النغم بين الصعود والهبوط، وفي الإبداع بين القوة والضعف، وفي الطول وسرعة الأداء، دوراً صوتياً لافتاً يبنى بالتناقض الدلالة من الأثر المسمى هذه الأصوات بتوحيدها المختلفة

في قوله من قصيدة (الخروج)

لومت هشت ما إنشاء في المدينة الميرة
مدينة الصحو الذي يرحو بالأصواء
والشمس لا تغارق الظهيرة
أواه يا مدينتي اسيرة
مدينة الرؤى التي تشرب ضوءاً
مدينة الرؤى التي تخرج ضوءاً

يلعب تكرار الصوت دوراً دلاليًا متميزاً في تصعيد الحالة الانفعالية إلى الدرجة التي نشعر عندها أن وقع هذه الكلمات موسيقياً (أنشد الميرة - رؤى - ضوءاً) هو مناط يقعها الدلال - حيث ترتبط أكثر من ظاهرة صوتية في هذا المقطع بحالة (الحنين الحارفي) أو (الحنين المهموم) إلى استشراف هذه البووبيا

وأبرز هذه الظواهر هي

١ - التكرار

٢ - قوة لإسراع في أصوات ال (و . د . هـ) وهي الأصوات التي تغير المقطع الأخيرة من الأبيات (مدينتي الميرة - الظهيرة - تشرب ضوءاً - تخرج ضوءاً)

٣ - طول الصوت في المقطع المفتوح (أ . هـ) و البيت الأخيرين على نحو يسمح للشاعر بالتعبير عن عاطفته الحامئة

في قوله من قصيدة (أحلام الفارس القديم)

الشمس أرطعت هروقتاً معاً
والعجر ورائها لدى معاً

١ -

وفي الريح يكتسى ثياباً الملوحة
وفي الخريف غلغ الخراب يجرى مدنا

١ -

بضمت معاً طريق

بضمها معاً طريق

بحسب صور الصوت ونظم الأداء في (معا - مدنا - طريق) على دالة عاطفية متميزة

ويم لا شئت فيه أن بعض الظواهر الصوتية تعتمد في أساسها على

الشخص للتكلم عنه . أو على حالة من حالات الالهام أي نثره ومن هنا فإن ارتباط هذه الظواهر بدلالات نصية معينة - لما تعرض على الباحث الإيهام برصدها وتحليلها وربطها بالدلالات الشخصية التي تسعد على أدائها^(١)

(٥)

يقول صلاح عبد الصبور نقلاً عن أحمد النقاد : إن عقل موجد الأساطير هو النموذج الأعلى لعقل الشاعر

ويرى توماس مان أن الأسطورة هي أساس الحياة وهيكل الوجود اللازمي . والصيغة للقصة التي تسبب فيها أخيرة صمد تسير وراء خطوط اللاشعور

ويبقى الشعر والأسطورة في إصغابها على الزمن مربة حاصلة تجعل الماضي مستقبلاً دائماً . وقائلاً لأن يكون حاضراً في جميع الأوقات . ومن هذه الوجهة فإن الصان الكبير - كما يقول إيلاد - بعيد صبح العام عندما يحاول رؤيته كما لو لم يكن هناك زمن ولا تاريخ وهو مهكاد يشبه الإنسان الدالي . إن الرؤية الشعرية التي تعتمد على عنصر الأسطورة تعزى الواقع على أشكال تبدو كما لو كانت حلم لا يمت بأي صلة إلى العنصر العادي المألوف ، وهذا تعمل على أن تعيش المخائليات في الواقع نفسه فتكامل لها الدورية الخيالية . وتكون علماً جديداً ترقى في داخله المظاهر المرصوبة للواقع حياً في صمت مع لب الأسطورة الخرافية وتعود طبيعة هذه الرؤية إلى عهد شخصي بفردي الذي يوظف خياله بحثاً عن أفضل الوسائل الراقية للتعبير عن كشف الواقع الذي تلقاه حواسه . على نحو يعد وثيق الصلة بالمعرفة المنطقية والفنر اليتاميرين معاً

و في قصيدتي (مذكرات الملك عجيب بن الخصب) و (من مذكرات الصوفي بشر الحافي) يستدعي الشاعر مصري الأسطورة والتراث الشعبي للحديث عن بعض شواعله وهوومه الفكرية . وينسج إلى (القناع) كمدخل إلى عالم الدراما الشعرية . والدافع إلى استعمال الأسطورة في الشعر عند صلاح عبد الصبور ليس هو مجرد معرفته وبكده محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر . ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري ، أو هو - بالأحرى - صهر القصيدة في التاريخ .

والملك (عجيب بن الخصب) شخصية فولكلورية ورد ذكرها في إحدى قصص (ألف ليلة وليلة) ، حيث يشهد صعلوكاً خرج من ملكه إذ أدركه السأم فطمح إلى السفر للفرجة في البلاد والتعرف على الناس . وقد حاول الشاعر أن يصنف حال (عجيب بن الخصب) هذا قبل رحلته التي حوكتها أمراً من ملك إلى صعلوك . إذ دعا في بلاص ملكي ملئ بالتحليل في كل شيء . التحليل من الأسباب . إذ لا نصح سبة الولد إلى أبيه . والتحليل في الأفكار . إذ يردحهم بالفسنة والحدقة . ثم ها هو ذا يشهد الشر ويقهره . فلا يكاد يجد له طعماً إن هذا البلاط هو صورة للكون . وليس الملك الأب الميت إلا صورة لسيادة القوى العليا على المجتمع . وها هي ذي القوى العليا تسلط الروح نازكة الإنسان ليواجه الكون وحده باحثاً عن الحقيقة . بقدر من

السمعة وقيل من الخمر وبدأ رحلة هذا الإنسان بحثاً عن الحقيقة .
إنه سحبت في الحس وفي المحسوس وفي الحلم ، ثم يجد أن الحقيقة
الوحيدة لقاسية في النهاية هي أن الإنسان قد سقط كما سقط الهوان في
الشبكة

يا خدام القصر . ويا حرامس .. ويا أجناد
.. ويا ضباط ... ويا قادة
عدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة
كي يسقط فيها ملككم المتأمل ..

سقط الملك المتأمل جيب صريه

والشاعر يستخدم الحلم عنصراً شعرياً في القصيدة ، حيث تتبع
الصور فيه نهجاً من التداعي اللفظي والمعنوي معاً . وهذا النهج نفسه هو
الذي يجده في بعض الأحلام التي حكاهما لنا فرويد في كتابه الكبير
(تفسير الأحلام) فحين يرى الملك عجيب بن الخصب نجم الدب
القصبي ، يذكر حيوان الدب . ثم ما لبث صورة نجم الدب أن تتحول
إلى صورة حيوان الدب ، ثم يخطو حيوان الدب عموه ليأكله أو يلقفه بين
مكبيه . إن خوف السقوط مائل دائماً في ذهن الملك المظفر القلبي . وفي
قصيدة (مذكرات الصوف بشر الحافي) يستخرج الشاعر الكعبة من
القصة التاريخية ويعيد عرضها على تجربته الخاصة بعبية إسماعيل لهذه
التجربة بعدها الموضوعي

ويتميز صلاح عبد الصبور بأن هذه القصيدة قد استندحها سطر
واحد ورد ذكره في أحد كتب الطبقات وربما ذكرنا هذا السطر بقوله
سارفر مشهورة ، الآخرون هم المحجيم ، مما يوحي أن لكتنا التجربة
الصوفية والتجربة الوجودية أصولاً قد تكون واحدة ، حيث تمثل كلتاها
تجربة فردية خاصة . تهدف إلى تحقيق الذات الإنسانية ، وإن اختلفت
وسيلة الصوف من وسيلة الوجودي في ذلك فالصوف يسمى إلى بل
حرية الخفية عن طريق (نقل الذات) والانقطاع عن نسيب الحياة
والتجربة الصوفية بذلك تأكيد للوعي بطوري على فقدان كامل للشعور
بالأنا . بعكس التجربة الوجودية

ورؤية الصوفية في قصيدة (مذكرات بشر الحافي) تهدف إلى
دمج الإنسان والوجود بالعقم والتأمل . والسوق في مذكرات (بشر
الحافي) هي كالبلاط الملكي في مذكرات (الملك عجيب بن
الخصب) . تمثل صورة مريضة للكون . تقوم على العناد والزيغ

ومرنا نحو السوق أنا والشبح
كان الإنسان الألهي يخف أن يلغ

عن الإنسان الكركي

لمشي من يهيم الإنسان المتقلب

عجب

روى الإنسان الكركي في تلك الإنسان

المتقلب

نزل السوق الإنسان المكلف

كفي يفتأ عن الإنسان المتقلب
ويلبوس دماغ الإنسان الألهي .
واهتر السوق عطلات الإنسان المهبط
قد جاء ليقرر بطل الإنسان المكلف
وعصر نجاج الإنسان المتقلب

ويتمتع الشاعر في هاتين القصيدتين على أكثر أشكال الحركة
السياقية تعقيداً ، حيث تألف القصيدة من عدة حركات ، وهذه
الحركات تتضمن مشاهد من شأنها أن تجسد الحدث في إطار زمانه
ومكانه الخاصين تجسداً يتطور من خلاله هذا التفاعل الحي بين أطراف
الصراع المختلفة . وقد تدق الصلة فيما بين هذه المشاهد أحياناً إلى حد
كبير

ولعل كثير من المصطلحات الدرامية - كالحوار ، والتقاطع ،
والمرج ، وتعدد الأصوات ، دوراً وطبيعياً متميزاً ، يساعد على تنامي
الرؤية الدرامية العامة وتطورها في القصيدة ، والوصول بها إلى ذروة
التكثيف الشعري وفاعلية الأداء .

ومما استلطنا حول الرؤى والدلالات التي تفرحها قصائد هذ
الديوان فسوف يظل صلاح عبد الصبور في وثيقته الحزينة (أحلام
القارص القديم) شاهداً على عصره بكل ما يروج به من التحليل
والعشوائية والزيغ . وسوف تظل قصائد الديوان شهادة دالة لهذا العصر
وإنسان هذا العصر على السواء

مراجع البحث

- (١) صلاح عبد الصبور حيا في الشعر بيروت ١٩٦٩ ص ١١٩
- (٢) د صلاح فضل نظرية البنية في النقد الأدبي مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨٠ ص ٢٩٣
- (٣) احمد مريد صلاح فضل ما جاء ظاهرة (التسوية) في نوازل اسلوبية في شعر سري هذ
صوف - يونيو ١٩٨٦ ص ٢١١ وما بعدها
- (٤) احمد ترجمه محمد عبد الله المشي هذه القصيدة عن الإنجليز - مجلة الشعر ، العدد
الشمس - ديسمبر ١٩٦٤ - ص ٨٤ - ٨٦
- (٥) محمد عبد الله المشي أحزان القاص - مجلة الشعر - العدد التاسع - ديسمبر ١٩٦٤
ص ٨٩
- (٦) د عبد الرحمن يوسف - أصوات اللغة - الطبعة الثانية ١٩٦٨ ، مطبعة الكيلاني ص
١٤٨ - ١٤٩ بصرف
- (٧) صلاح عبد الصبور حيا في الشعر - بيروت ١٩٦٩ ص ٩٩
- (٨) د صلاح فضل صبح المرافعة في الإنشاع الأدبي - مطبعة مصرية العدد ١١
١٩٧٨ ص ٢١٢
- (٩) محمد عبد الله المشي - ص ٢٩ - ٣١١
- (١٠) صلاح عبد الصبور حيا في الشعر - بيروت ١٩٦٩ ص ١٠
- (١١) محمد عبد الله المشي - ص ١١
- (١٢) محمد عبد الله المشي - ص ١٢
- (١٣) محمد عبد الله المشي - ص ١٤
- (١٤) د محمد مصطفى حنابلة - التجربة الصوفية في الشعر العربي الحديث - مجلة صوف - يونيو
١٩٨١ ص ١١٤

الإبحار في الذاكرة

وصيرة شاعر كبيرة

□ محمد بدوي

١ - ١

يتيح ديوان «الإبحار في الذاكرة» للناظر فيه - باعتباره آخر دواوين صلاح عبد الصبور - فرصة تأمل في صيرة شاعر كبير. راد مع رفاق له طريقاً صعبة، ملأى بالخطر والأشواق والمزالق، متعملاً فيها الكثير الكثير من المناء والعت. ولقد أفاء الشعر على عبه فوضعه موضعاً لا يؤمل فيه إلا محب واثق. على نحو جعل الشاعر يرى كل شيء يبدأ إلا مولاه الشعر، الذي سلم له من كل سعيه الخاسر. ولقد اكتملت رؤية الشاعر بصور ديوانه «الإبحار في الذاكرة»، وأصبحت بنية شعره في انتظار من يدرسها ويحللها. متوسلاً لذلك بأدوات البحث العلمي التي تتيحها إنجازات النقد الطليعي الحديث. والتي ترى في شعر الشاعر نسقاً علائقياً من التحولات المتشابكة، التي تسلم نفسها لأدوات النقد باعتبارها دليلاً بالغ للتصديق. هذا الدليل المنقذ صعب المسالك لا يجمع نفسه إلا من خلال الكشف عن العلاقة الحميمة التي تسبطن النص، وتتوسل بإجازات عم اللغة الحديث في الكشف عن القوتين الداخلية له، وصولاً إلى رؤية العالم World Vision الكامنة^(١) في طبقات النص، والمتجاوبة مع كليات القول الشعري

ومن المهم قبل أن نبدأ الحديث عن آخر دواوين للشاعر، أن نقرر - ردياً دي بدء - أن هذا الديوان يجمع عدداً من النصوص التي تكون نصاً كبيراً، أي بنية، وأن هذه البنية لا تخرج عن بنية شعر الشاعر. منذ أن أصدر ديوانه الأول «الناس في بلادى» - فالاختلاف بين «الناس في بلادى» و«الإبحار في الذاكرة» - اختلاف دال على تحولات بنية واحدة، لا على اختلاف بيوي. ومن هنا يمكن القول إن نصوص الشاعر تتراكم لتكون بنية دالة، تحتوي على سق من القول، يفضي إلى دلالة محددة وأن هذه البنية تتضمن «الوحدة والصراع معاً». ولا يمكن درسها بعيداً عن سياقها الداخلي

١ - ٢

حتوى لديوان «المصادر في عام ١٩٧٩ من دار الوطن العربي في بيروت، على قصائد كتبت بين عامي ١٩٧٣ و ١٩٧٨، وهي قصائد تتفاوت في طولها وفي أهميتها، وتنضم سمات شعر صلاح عبد الصبور لتتفاعل مع هذه الحركة وحده وتعبيرات مجتمعه. وهذه القصائد هي «أول جدي» مع عدم في سبناه. إلى أول مقاتل قبل ثراب سبناه. شعر وثرماد. انتساب. حوار. الخبر. الثوب سبناه. الإبحار في تذكرة. تكرارية. لبينة. شذرات من حكاية مكررة وحرية.

إبحال القصيدة - تجريدات. وسوف نتعامل مع قصائد هذا الديوان باعتبارها نصاً أدبياً واحداً. وعلى هذا فإننا نقسم الديوان إلى ست حركات، تمثل كل حركة أحد علاقات الديوان. وهذه الحركات هي:

الحركة الأولى: قصيدتنا «إلى أول جدي» رفع العلم في سبناه. «إلى أول مقاتل قبل ثراب سبناه» علاقة الشاعر / الوطن
الحركة الثانية: قصيدة «الشعر والثرماد» علاقة (الشاعر / الشعر)

الحركة الثالثة: قصيدة «حوار» علاقة (الشعر / المدينة)

الحركة الرابعة: قصيدتنا: «شذرات من حكاية متكررة وحرية» - «إبحال القصيدة» علاقة (الشاعر / المرأة)

الحركة الخامسة: قصيدة «الثوب سبناه» علاقة (الشاعر / الله)

الحركة السادسة: قصائد: انتساب، الخبر، الإبحار في الذكرة، تكرارية، لبينة - تجريدات، علاقة (الشاعر / الآخرين)

ومن الواضح أن المحور هو «الشاعر»، وكأنه مركز دائرة تصحي العنصر الأخرى مجرد علامات تدور في فلكها

١ - ٣

الأصابع ، مطارد بلعة متأهيفة ، وهي لذلك غيا في رسم مكرر

الليل الليل يكرر نفسه

ويكرر نفسه

والصبح يكرر نفسه

والأحلام - وخطوات الأقدام . .

إن مأساة إنسان صلاح عبد الصبور تكمن في اعترفه عن نفسه وعن الله وعن الآخرين . وفي قصيدة « الموت يسبها » من هذا الديوان . «
بصمتنا وجها لوجه مع هذا الاعتراف . ٣

٢ - ٢

نصنأ قصيدة « الموت يسبها » . مباشرة في عالم لأصورة بكل ما فيه من غنى وثراء وتراكم . وعلى وجه التحديد في أسطورة شهيرة . هي أسطورة الخرس لمشيئة الخالق التي استلهمتها قصائد صالحة من قبل في القردوس المفقود لجيتون حتى العقاد وامل دنقل في ديوانه « البكاء بين يدي زرقاء الخامة » . ونحن - في قصيدة الموت يسبها - نستمدح إلى صوتين . أولها هو صوت الله ، ونسبها القصيدة « صوت عظيم » . وثانيها هو صوت آدم الإنسان ، ونسبها القصيدة « صوت واهن » . ومن خلال هذين الصوتين تلوح لنا ثنائية صلبة تنسج - من «
تبدى - في الصوتين اللتين أخفها لقصيدة « بصوتين عظيم / واهن » . بدنة هذه الآية بقرينة

والصحي

والليل إذا سجي

ما ودعك ربك وما قلى

ولآخره غير لك من الأول

ولسوف يعطيك ربك فترضى

ميرد « الصوت الواهن » مناسلا

أين

أين عظامي بارب الكون

هأنذا أنعز بين البابين

هأنذا أنسقط في المابين

قربت . فأعطيت

حتى بليت الشفتين عاء التسم

وأبيت الرخاد على الكفه

ثم صمت

أي أننا أمام درجتي يوحى إليه . « مسح صورا عظميا مقدسا . يسمى قدس مقدسا بلحظتين مختلفتين . هما الصحي والليل . مؤكدا « هذه » أنه لم يودعه . واعداً إياه بالعطاء . وهذا الرجل . الذي يسمع صوت الله للقدس . متعثر بين القرب والبعد ، والعطاء والميع ، وهو رجل عذ . أعني أن العلاقة بينه وبين الله هي علامة صد تحفته . ثم يشي عو التصور الإسلامية ، حيث الله قوة مدركة يس كمنه شئ ، على النقص من الرؤية المسيحية التي جعلت العلاقة علاقة أب - ابن عن

حاول هذه القراءة أن تتعرف على به هذا الديوان في سياق شعر الشاعر . وهي لذلك تمهد في الربط بين العناصر الكوبية التي نصنها «
الديوان وحصائص القول الشعرى . مع التسميم بأن درس « رؤية العالم » لدى شاعر معطاء كصلاح عبد الصبور تتطلب ، أول ما تتطلب . استقراء غريباً صبوراً وطويلاً لظواهره الجمالية وحصائصه البائنة . مع الكشف عن العلاقة الحدية بين القول وكبائنه . وهي لذلك نعتي انهم المهايت للشعر والمرح الشعرى والكتابات النظرية حول الشعر لصلاح عبد الصبور . إن الكشف عن « رؤية العالم » - هنا أرى - معاصرة صعبة . لكنها محسوبة ، وهي نعتي شكلاً زائماً من أشكال التحليل الأدبي ، إذ هي تتوسل من خلال علاقات النص إلى الموقف من العالم . دون أن تعبر تحوم النقد الأدبي إلى محالات التحليل السوسيوثقافي . وهي حين تتحرك من النص إلى معطيات علوم الاجتماع والاقتصاد السياسي والتاريخ ، تجد نفسها ، ومعها الناقد ، في منطقة صم اجتماع الأدب . ومن المؤسف أن الأبحاث السوسولوجية . والسياسية والاقتصادية في بلادنا ما زالت تتعثر ، قابعة بتأنيث عامة مما يجعل مهمة عالم اجتماع الأدب جد صعبة

ومن المهم أن نؤكد أن هذه الدراسة المحدودة تستخدم بعض متطلبات أول درس رؤية العالم لدى صلاح عبد الصبور دون أن تزعم لنفسها أكثر من ذلك

٢ - ١

لا يصعب الديوان الأخير جديداً إلى دواوين الشاعر السابقة . ولا يعنى هذا أن الشاعر يكرر نفسه ، بقدر ما يعنى أن رؤيته قد اكتملت وأصبحت محددة القوام ، بعد أن أصدر عدداً كبيراً من الدواوين والمسرحيات وكتب الدراسات والخطوط . فقد استطاعت هذه لإصدارات أن تقدمه صانعا لرؤية تتميز بالأصالة والجدية . رؤية كوتتها تجربة عريضة بمحنة . متأسكة ودات حضور قوى في شعرنا الحديث ول رأى أن الولوج إلى درس هذه الرؤية يسفى أن يتم من خلال باب رئيسي هو « دات الشاعر » . قد تعدد المداخل وقد يحطف النارسون في كبيعة اقتناص الدلالة المركزية لعبد الصبور ، إلا أن تعدد المداخل أو احتلامها بقود في النهاية إلى الدات ، ذات الشاعر المتصورة عن دوات الآخرين . التي ترى العالم رؤية أصيلة لا تعتمد على معطيات العالم الخارجي كما هي في تجسدها العيني . بل على ما تصوعه هي من صباغة جديدة . هذه الصباغة الجديدة لمعطيات العالم والواقع . تنكر قانونها الخاص . متعلقة عن قانون الواقع بقدر اقترابها من قانونها الداخلي بيد أن هذا الابتعاد عن قانون الواقع لا يعنى إلا أنها « واقع مختلف » . وقد يكون مصادراً . ومن هنا يمكن القول إن هذا الواقع المختلف عن الواقع في شكله العمل المتعدد هو . على التحديد . موقف منه وشاهد عليه .

ولا تنلوه هذه الدات Subjoca^(١) - وعم تحيرها - قاهرة فوق معوقات الواقع . كي لا تنلوه متسببه بتعال كوني . نصنها في مسوى دات الله الخائفة . إن هي إلا دات إنسان مهروم . محدود

أو في حجر التوراة وشق الإيماء

أحيا لا أحيا

لكي أفرّ أنثائي كل صباح

وأجمعها كل مساء

أنحسها... أنحسها . أحمد فطلق الصفراء

(قد أقتنى حياً حتى اليوم)

حتى ينقذ برأسي الروم

أو الإغماء

لقد هجر الله عبده . وحتت عنه شمس عبوده . تركته يده في الظل . نجا حياة مفرقة من المعنى حق للحياة . متوسمة بقطة صفراء . منحبة في التوراة والإيماء . فيحدث انشراح الداخل . وينقسم الإنسان على نفسه

ماذا تبغى يا رباه ؟

هل تبغى أن أدعرك القهر باسمه

هل تبغى أن أدعرك القهر باسمه

هل تبغى أن أدعرك بالأسماء العظم . وتعلق

القوة ، والطغيان ، وسوء البية ، والفقر

الروحي ، وكذب القلب . وعدج للشطق .

والصليب ، ونزير القسوة ، والإسفاف العقل

وزيف الكلمات ، وتعلق الأبناء

..

لقد رفض آدم إصلاح عبد الصبور ، أمر به . إذ في إيماده بحاجة صعبة وخطرة مع المناصر التي صنعت القهر والعظم وتثق القوة وسطب . وعبرها من مساوئ الواقع وتجاوزات مؤسساته

«أخرج منها فإنك رجم»

«أخرج منها فإنك رجم»

هرد ، الصوت الواهم

فدري . فدري

زملبي . زملبي

وعندي بين هلك وحسبي فلا يجد .

الصوت الإلهي طريقاً لصاخي وعيوني

لقد شوهدت الملائكة المقدسة ، وخرج آدم من الجنة رجيماً مبعوثاً . وليس له من مهر سوى أثناء . الأرض . يحد في صدرها منج يهود به من للصوت الإلهي الذي يضارده

وحين يلحق بعلاقة الله - الإنسان كل هذا القدر من التشويه . يحض الإنسان في الأرض متفسماً على نفسه . وحيداً متلفاً بأحرانه ، يلقبه ضجره إلى البحر فلا يجد أمامه سوى أن يمس للموح بأهاليه القصير المنحولة . أو يقدم نفسه لأشجار الغابات قصاً . وعصر عاصفاً ، واقتداراً ، يد أنه يستشعر ، إذ «يسط ظله في طله» . أن شيا الزيد البيضاء تغتر مسمة في سحريه . وأن اشجار العبادات وحسن للتوحد يتحدثان عن سوء أحواله . فيصرح

أن هذا العبد متمبر . إذ يتلقى وحياً من الله عن صديق وسيط . عن طريق ملاك من دهمي . يوافيه في أعقاب الليل المسحور . وفي أنه كاللدة تنزعه من بين يدي «دار النوبة» . يرصده سوكا شيب الروح . ثم يحس به حتى يفتيه في بطن العار

وكلم أمتنا في قراءة هذه القصيدة ، انصحت لنا الصورة رويداً رويداً ، محس مع وسيط من الله يحيى في هيئة ملاك ذي مقام دهمي . إلى عبد يمشي «دار النوبة» فيأخذه من بين الدامي ويلقيه في «الغار» . ويصيح صائح لعلاقة بينها عندما تقول لنا القصيدة بن العبد بطول مكوته مرتعداً . متحيراً أنه «سبي مسي» . ثم تسحق الوضاعة التورية . فيجمعها سر محتوم بين القسرين ثم يتحدث الصوت المعجم

وعلم آدم الأسماء كلها

ثم عرضهم على الملائكة .

فقال

أستوي بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين

فألوا

سبحانك . لا علم لنا إلا ما علمتنا

إنك أنت العزيز الحكيم

قال

يا آدم أنشئهم بأسمائهم ..

وهذه الآيات التي تقدمها القصيدة من سورة البقرة . تتحرك في سياق آخر مختلف . فقد بعد آدم أمر به وأحر الملائكة . وفي معرفة آدم للأسماء . يؤكد أن الله محيط بكل شيء : (فلا أتأهم بأسمائهم ، قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السموات والأرض . وأعلم ما تبدون وما كنتم تكتمون) - ٣٢ سورة البقرة - لكن القصيدة تنف عن حيازة (يا آدم أنشئهم بأسمائهم) لكي تصح آدم في صورة أخرى مخالفة لما جاء في السورة لقرينة . في القرآن قام دم في طلبه منه حائقه . فكانت معرفته بالأسماء إشارة إلى قدرة الله وتميز آدم (وإذا قلنا للملائكة اسجدوا لآدم لسجدوا . إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين) - ٢٤ / البقرة - وفي القصيدة يرفض «الصوت الواهم» أمر به رفضاً مهادناً

لا لا

لا أنحر يا رباه

وكيف أنمي كل الأسماء

وآدم لا يرفض أمر به إياه وكبراً كإبليس^(١) ، وإنما يرفضه لأن علاقته بربه قد هضمت ما كان لها من قداسة بسبب تكوّن الإنسان عن دوره . في المحبة الصريحة

فأنا صد زمان ، هد هجرتي شمس عيونك

وألفت الظل الرواغ

أعني أحياناً تحت جدار التشبه

آه ضقت عالى ، بأكاديبى ضقت
لو يلقى على عني أحد الحباب
جل الصدق
أو جل الصمت

[فصلية الخير ص ٥٠]

٢ - ٤

ولو كانت سوداء كآية ، تنضج بالمرارة والحزن ، وتفيض بالخيبة والإحباط ، وهو أشيراً أداة تواصله مع الآخر ، الأداة التي تمنحه القدرة على صوغ شهوره لإصلاح العالم الذى لا يعجبه

٢ - ٣

كيف تكون العلاقة - في هذه الوصية - مع العالم ، المعبة . الشعر ؟ لقد فقد الإنسان ربه ، فواجه العالم وحيداً محلاً بمحيطه حصيانه ، فاقداً القدرة على الفعل . ومن ثم تبدل له المدينة قائمة سوداء مُحِطَة ، ترفضه وتوصد أبوابها في وجه الأعراب . بها نالسة إليه صرح فعلة المفرغ من الإنسانية ؛ مسرح يقهره ويشبهه ، فوصحى بعض قطعة من قطع المشهد في عروضها اليومية :^(٥)

نصبت مرة على مفارق الطرق

محدوداً أمرت أن ألق

أخذت شكل حجره

لليلة ، ليستريح ظهره لظهورها مسافر مرهق

وليلة ليتركز الهارب المزهو في مدى الأفق

على عظامى المكرره

رايته المنتصره

إن أشكالاً من القهر تجابه الإنسان ، وكما أن مجازياً يجعل من عظامه شيئاً يعرض فيه راية انتصاره . لقد تشبأ الإنسان فهو مستلرب الإرادة . مغلول اليد عن عمله أى شئ يحقق به ذاته الإنسانية . وما هو ذا بعدو مرة شجرة ، ومرة مرآة ، ومرة مقعداً ، أو مصعداً ، أو مكبراً للصوت . وهى طلائع تجذب مع دراسات علم الاجتماع الحديث ومع رؤى بعض الفلاسفة المحدثين - هم يرون في العصر تراجعاً عن قيم إنسانية أجهضتها سيادة الآلة وتصميم مؤسسات الرقابة^(٦)

في هذا الإطار يبدو الزمن شيئاً بشاعرياً ، يتطلع الزائر والمزارع . ويعتدو الانفعالات منه شيئاً يقترب من المستحيل . وليس أمام الإنسان سوى الحب الذى لا يفلت من يد الزمن الرهيبه ، برغم أنه الملائم الوحيد الذى يلوذ به الإنسان . أما الشعر فهو الشئ الوحيد الذى يحقق للشاعر بعضاً من عزاء عن جفاف العصر واغتراب الإنسان ، فيه يتواصل الشاعر مع الآخر عبر لغة مشتركة . وبه يمج الإنسان للإنسان شيئاً من جسمه ، به فعالية مركزية للشاعر ، صونه وظله في ركاب الأيام المتشابهة للمعنى . الصائغة الأسماء ، ولتذكر أن الشاعر يقول عن شعره في ديوان «أقول لكم»^(٧)

لم يسلم لي من معنى الخاسر إلا الشعر

كلمات الشعر

عاشت لتهدمن

لأفر إليها من صعب الأيام نصص

وإذن فإن شعر ملاده من صعب الأيام . يمر إليه حين تدغمه أشياء العدم انفسه . وهو لشيئ الذى يستطيع بواسطته أن يجيى عند كآبته حتى

وإذا كان الشعر يخلق العالم الذى يمر إليه الشاعر ، لا تبدأ به من جهامة الواقع . فإن ثمة سبباً موصولاً بين الشعر والحب . ومعنى آخر نستطيع القول : إن الشعر مرتبط بالحب . وفى فرحة الحب يتقدم الشعر . فيصحى شكوى حبيب ومرة أنى تعربه إلى حزن والفرح معاً ، أنى يضحى معبراً تعبر عليه ذكريات الشاعر السوداء ، وهمومه وأشواقه حين كان عياب الحب يعنى حضور الرماد

وفى الحب يسود انماح الصوت . وتفتقر الحياة بالنظم . ويقترن الكشف بالإحلاص والحضور ، فإذ بالعاشق يهتف رلى .. ما هذا المنور . ويسبق الحب عادة طفوساً تشبه انطقوس الديبة . يتنهل فيها العاشق متوجهاً بالدعاء إلى أشياء العالم

ياليل ... ياليل ... ياليل ... ياليل

فاوى أيا العبات العضية

يا نجم الليل

يا نجم الليل ، اصبح ظهري بأشعثك البيلورية

حتى أهدو مصقولاً في آخر هذا الليل

حين تلامسى إصبعها الوردية

ويقدر ما يحمل حديث الشاعر لليل من خلائع ، تومئ إلى شوقه للتواصل مع مجرد . فإن هذا الحديث ينشئ بغيره الذى يصل إلى حد تشويه ، إذ تدغمه الأفكار المسجبة ، ويصبح الحب عاب تواصلاً إنسانياً ، بعيداً له نصارته . على أن هذا الحب يصوت على تصاد جلى ، إذ العاشق يواجه الفرح ، وهو يشعر بالحزن والوحدة ، أو على حد تعبير القصيدة (وحيدا حزينا أواجه عينيك ، وحيداً حزينا أواجه كفلك ..) . وحيداً حزينا أواجه فرحة حلك ..) . إن الحب يحمل جرثومة هلاكه ، إذ أنه - شأنه شأن كل شئ إنسانى - تحوطه علاقات وشروط ، لا يستطيع الانفلات من إسارها ، وهو إذ يجهد لتجاوز هذه العلاقات ، فإنه يخوض معركة رهيبه . تنتهى دوماً بأن يعمل صحت العلاقات بقى أنماطه ، وهذا معناه أنه يصطبغ بلون ظروف نشأته ، ويتأثر بمكائبات الحزن . وطبيعة الظروف التى جتمعتها معاً . في ديوان سابق كان الشاعر يرجع إصداق الحب إلى الرمان ، أى عصر - وصيغته حتى جمعت الحب بختنق بالقطانة . لكن ترى أيطمع الشاعر إلى شكل أرقى للحب . يحاور به هذا اللون من الحب العصري . ثم أنه ينحى إلى شكل آخر مختلف . يكون فيه الحب نظرة . فاستامة . فسلاء . فكلامه فوعده فلقاء ؟ لا يهلم ديوان الإبحار في الذاكرة بجادات عن هذه الأسئلة ، إذ الشاعر قد طرحها في وقت سابق . كان فيه العاشق وفى فتيان يقره في الحب ، وشجاعة قلبه مروية ، أما في هذا الديوان فهو يتحدث عن الحب المحض . وكأنه الطبيعي أن يجهض الحب ، ويختزل في قصيدته صغيرة بعنوان «إحسان القصة»

وتفرقا...

لا تَلْمِ : ماذا يحدث للأشياء

إذ تقدم

أَوِ الْأَصْدَاءِ

إد غیری و المصطفیٰ المظفر

إن حب . وإن كان ملاد المهوم في شعر صلاح عبد الصبور . لا
يستطيع . يصمد أمام روح العصر المدمرة . فيحصر ماؤه ولا يبق
للائد به سوى انتفاث الذكري ومعاينة الإحار في الذاكرة . حيث
يهاصر سحر بالعبيد . والصوت الأمر له . أن يقدم مرماه لتحرير
الماضي . فلا يجد مناصاً من العودة ، عرقياً أردية الحكمة . إلا ليحرر
في ذاكرتك فقط .

وإذا تحولت مشاعر أن يمارس وجوده في الحب والشعر ، لا يبقى له
لا مشاعره تجاه الوطن^(٨) (الذي يتبدى ، في هذا الديوان ، علاقة
رومانسية عامة) . حتى نذهب عند الحب المعاصر استجنى ، إذ ذلك لا
يكون هناك سوى باب واحد يمكن أن يلمحه المتعجب الضيق الأمل . هو
باب الله

یارب یارب
انستی حق ادا م مش
کاسک و موطن اسرائی
الزمنی الصمت ، وهدا ان
انھن حقوقا اسرائی

وهكذا يسهي ، الإبحار في الذاكرة ، لتتعلق الدائرة ، ويشير إلى أن الشاعر يرى التاريخ دائرة مركزها الذات ، تبدأ بالقرار من الله لتتعلق بالعودة به

7-1

ينحى صلاح عبد الصبور في آخر دواوينه عن عدد كبير من وسائله
التعبيرية التي أنفقا في دواوينه السابقة ، مكثفيا بعدد محدود منها ، مما
ثبت نجاحه وداع وانتشر . على أن كثيرا من الوسائل التي تغلغل بها ،
تغلغل في نظري - أصبح وسائله التي عركها وطوعها لرؤيته . ويكفي أن
نعرف أن من هذه الوسائل وسيلة مهمة كالقناع ، وهي التي استعملها
الشاعر من قبل في عدد من قصائده اللدنية ، « كالملك عجيب بين
الخصيب » و « مذكريات الصوفي بشر الخافي » في « أحلام القلوس
القديم » ، وبعض أعماله المسرحية الأخرى . وكذلك تغلغل الشاعر عن
العصيدة ذات الأصوات المتعددة ، وهي التي تصم أكثر من صوتين .
وكان قد بدأها في « الناس في بلادي » في قصيدة « رحلة في الليل » .
ووصل بها إلى قمها في قصيدة « الظل والصليب » من ديوانه « أقول
لكم » . وهناك وسيلة أخرى كانت قد تضجت في قصيدة « المرأة
والشمس » من ديوان « تأملات في زمن جريح » . وأعني بها المقارنة التي
تتكئ عن التوري بين الشمس والمرأة ، إذ تتوازي حركة المرأة مع حركة
الشمس في سبيل رمزي يترجم أقول امرأة وحيدة عجور

وعيا في ع- ميون - الإبحار في الذاكرة « هو أكثر دواء شعاع
عائيه . وأنتبه شتافا مدته ولا يعنى هذا أن الصلة بينه بين
الدواء الأخير والدواء القديم فيه . وبتدعى أن شعاع قد أقصر
فيه على عدد محدود من الوسائل التي مدعه و استعاره . وهذا
الاقتصاد مرتبط بالحركة الأخيرة من تحولات السبب الشعري لديه . إذ
يمكن التيقن أن كل شعاع حرى في هذا الدوا حلل ب سادة
القبيلة العاشية وهو رقمه هذا ميل بعد عن الوسائل السببية في
مثل أحد ميويت به - كنية المتداخلة التي نكتب ووصفت ب
دروته في الحركة السببية من تحولات السبب الشعري في دوا حلل
المارس القديم وشجر الثبل وتأملات في زمن جريح ، ولق مسرحياته
الشعرية حصصه

1988

يقدم الإبحار في الذكوة عند موعلاً في بدت . فهو كغيره من
صلاح عبد الصبور يقال في عالم خاصي ذاتي . يبدأ من نفسه بعلاقة
بأفق ثم مواجهة العالم المويوم الذي نحن فيه . وإذا كان الإنسان في وضعة
أسأله وشغفه يجار حالي الموت ، فإن ذلك ينبغي ألا يحدنا . فقص أن
الشاعر يرى الموت حلاً ، إنه يجار طالباً الموت حين تمهل دونه السبل .
وتنقل الوضعة . ويصبح جهد الإنسان في الانفلات من الورود لا حاصل
من هنا يأتي الشعر باعتباره سبيلاً يحقق به الإنسان توارثه ، لأن الشعر
قادر على اقتصر لحظة التي مضت فأصبحت غير قابلة للاستعادة
وهو لا يستعيد اللحظة الماضية بحسب ، بل ينشأ وينتج بحسب ما أصبح
بأخاه . إن الشعر أسير ذكره التي يأتي جهاد من كثره . ذكرى تنبع في
ومن مر^(١) ومن ها هم أسير الكاس في سيادة الفعل الماضي . من
يمكن الشاعر من الاستحسان والتغري في تذكاراته عن . شاعر لا
يتمتع بذكره وحسب بل يبعث ذكره الخاصة . التي يكون فيه .
محور سيب . فبصبح سيب أن يتوجه بحسب في شخص . هو
القارئ التحلي . ويصبح طبعاً أن تكثر « أنا » التي تستدعي « أنت » في
محاولة للتواصل مع الآخر وهذا ما نلحده في قصيدة « الإبحار في
الذاكرة » . حيث يظل الشاعر « سردي » يحدث مصي حين تأهب للرحلة
في ذاكرته . وفي آخر القصيدة . يصير مخططات من « حديثي »
القارئ التخيلي « إلى شخص متعب » . ناصحاً بياه بقوله « لا سحر في
ذاكرتي هذا » لا سحر في ذاكرتك فقد « وهو لأمر نفسه » حتى حدث
في نهاية قصيدة « تذكاري » .

لا تبحر عكس الألفاظ
ولم يقطعت مختاراً في التكرار

Y - Y

وما كان لشعر يتحد شعره من نفسية ، وعبد و ملاذ ، من
 صاحب الأيام المضي ، و كان الشعر يرتبط بحدوده ، تدل مع
 الآخرين فقد كذب أدلة الله التي حدثت تدل على غيره ، و
 اتحاد القصد به

ها أنت تعود إلى

أبنا صوتي الشارد زمنا في صحراء الصمت الحرداء

با ظل الضالع في ليل الألفار السوداء

يا شعري الناله في نثر الأيام الخشابة المهي

الشائعة الأسماء

وأداة بدء - هنا - أداة بناء معانة ، فهي ترتبط بتنادي - غالب ما

يكون الآخر - فتصبح المقابلات بين أنا / أنت ، صوت / صمت .

ظل / ليل . شعر / نثر . مع ملاحظة أن أنا القصيدة في الساق

تستدعي أن تلحق بآء الإضافة مما هو خاص بها . فتؤكد الأنا وتبرر

بذات

صوتي

ظل

شعري

ومن المهم أن نربط بين أداة النداء وبين التوق إلى التواصل 'خرج' ،

لأن سجدها مستعارة من أدوات التشكيل الحياتي-الفولكلوري كمر في

مواهب خاصة (١٠)

باليل .. باليل . باليل

حجرا صوبا منصودا كنت

ولنا حسن الصنورة

حسن السميت

عبرت في آلاف الأقدام الممجة

أقدام الأفكار الممجة

فتأكلت وشهوت

باليل .. باليل .. باليل

داويي أنها الغيات الفضة

برحبق الأندهاء الفجيرة

ياحجم الليل !

يا حجم الليل ، امسح ظهري بأشمتك البلورية

حتى أبدو مصقولاً في آخر هذا الليل

حين تلامسني إصبعها الوردي

على برعم من عتوب الشاعر وشعوره بالانهاك والتأكل . يتحدث

إلى نفس في سياق نبلي . وكأنه يدرك أن الليل صديق العراء والتصميم

والعشاق وهو يسجدور تشوهم وتأكله فتأهب للقاء المحبوبة ، حريصاً

على أن يبدو مصقولاً في عينيها

وقريباً من أداة النداء تبرز صيغة 'ترك' ، ترى ' التي تتكرر في

القصيدتين لأولين من الديوان . والفصيلتان رسالتان من الشاعر إلى

مقربين مفرين لا يعرفهما على مستوى العلاقة الشخصية ، فتجني صيغة

'ترك' ، ترى ، لتعظم الحاحر المائل بفعل العلاقة المفقدة ، ومن خلاها

تشكل الشاعر من الانكفاء على وعية يتأخر . معوج - عدم تجدهم

الغبي

ومسعة 'ترك' . ترى ، وإن كانت تسي عن محاولة للتواصل مع

الآخر . يعطي مدافاً استقصائياً - إن جار التعبير - والاستقصاء مرتبط

بالوعى في الأدب . ويشي لاستقصاء وهو يقرب ما يصعب

الاستقصائية لفراد واضح

توى لربعت شفاك

عندما أحسنت طعم الرمل والخصاء

بطم للدمع مبلولاً

وماذا استطعت شفتاك عند القبة الأولى

وماذا قلت للرمل الذي ترثر في خديك أو كفت

حين اهترت تميحاً وتقيلاً

على أن غلبة الصبح الأسلوبية مبنية على حضور بذات . لا يعني أن

الديوان يقطع الصلة بوسائل معبرة برزت في دورين سابقة . كانقصيده

الحورية . واستلهم التراث . بدءاً من لامية شعوية حتى المستوى

الأسطوري ، فقد حاولت هذه الوسائل مع البنية الموعنة في بذات .

وشاركت في تشكيلها مشيرة إلى أن التجاوز بين لوسيلة الجانية وبين

القول الشعري حتمي . وهذا ما يفسر تحلي الشاعر عن كثير من أضح

وسائله وأكثرها صافية

٤ - ٣

في هذا أصل إلى بداية هذه محاولة . التي حاولت أن تتحرك في

إطار شعر صلاح عبد الصبور ، مختصة في المقام الأول بدرس بنية آخر

دوريه . لإحار في بذكره . على أن هذه المحاولة لا تزعم لنفسها

أكثر من تقديم نقاط لرؤية عام . تلك الرؤية التي تتسم بتركيب

والتعقيد وتصارع العناصر ، على نحو يجعل اقتناصها وتبين بسفها في

صفحات قليلة عملاً صعباً محاطاً بالمخاطر

وفي رأي أن شعر صلاح عبد الصبور يشكل بنية من التحولات

وإذا لم يكن من الممكن هنا الحديث عن هذه التحولات ، فإن الدقة

يحد منه مصطراً إلى إشارة عريضة . ليسى بفارئ لربعت بين

الديوان - موضوع الحديث - وبينه بدويين

على أن نرى تراكب السق وتداخل علائقه . يقتضى - أول ما

يقتضى - المكوث طويلاً لدى الخصائص الأسلوبية النص وكيفية حواره

مع بناءه على المستويات كافة وفي هذا الصدد أكتفي بأن أتأمل مدى

تدنى 'الدات' في حقول الدلالة والعصاء الشعري . دون أن أستطرد

فأحدث عن 'جاليات النص الأدبي' في شعر صلاح عبد الصبور (١١)

ويبقى شعر صلاح عبد الصبور - بعد ذلك كله - يستقر بحمد ب

الدحول إليه ، ومحاولة اكتشاف سرر هذا البناء الشامخ الذي أسسه

تشكيل وعياً بواقعا وراثي . وحق حساب . . .

وما الصفحات التي كست . مدى . . . من حمة غير

الناء

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعتنا تحت إشراف من الكتب الجديدة

تقدم

أزجال بيرم إترنسى
دراسة فنية
يسرى العزب
١٩٠٠

ب. ب. سنو
والثورة العلمية
محمود قاسم
١٩٠٠

ابن رشد
تأليف كتاب العبارة
محمود قاسم
١٩٠٠

روائع
جبران خليل جبران
النبي
• رمل وزبد
• عيسى بن الإنسان
• هديفة النبي
• أبواب الأرض
• ثروت عكاشة
١٩٥٠

الماضي المحي
تأليف د. إيمان ريس
ترجمة: شكري إبراهيم سعيد
١٩٣٠

سارتر بين الفلسفة والأدب
تأليف: موريس كراستون
ترجمة: محمد عبد النعم بجاد
١٩٧٠

مأساة الوجه الثالث
محمود
أحمد عنترة مصطفى
١٩٨٥

الموسيقى في الحضارة الغربية
تأليف: بول لاهوتز لادغ
ترجمة: د. أحمد مكي محمود
١٩٧٥

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

صلاحيات عبد الكريم

في المنحرف

مفتارة أولية: لجزيرة النص

□ محمد بنيس



- ١ -

هو الموت إذن ، أربعة شعراء عرب غادرونا هذه السنة . الشاعر الفلسطيني أبو سلمى ،
والشاعر المغربي عبد الحميد بجلون ، والشاعر السوري بدوي الحبل ، والشاعر المصري صلاح
عبد الصبور . جميع هؤلاء الشعراء تمكنوا أخيراً من التحديق في الموت ، تبعاً للأملوة الصقلية
« الشمس والموت » ها هو مالا يمكن التحديق فيه ، « حدقوا ورأوا ، لكن هل رأوا شيئاً أكثر من
غياب الضوء من أعينهم ؟

بني كل واحد من هؤلاء الشعراء أتاني بأسئلته ، ثم انحروا جميعهم سؤالي رئيسي : ما مصدر
الشعر ؟ ما علاقة الشعر بالحياة والموت ؟ سؤالان يطرحهما منتج النص (شاعر ، كاتب) لتحديد
موقفه من الإنتاج النصي في لحظة تاريخية ، ومن الواقع المعيش الذي يحيا شرائطه مدعراً أو
منسلماً

هو الموت إذن ، ولا رثاء ولا بكاء . كل فصل بين الحياة والموت يظل رؤية ماثوية ، متعالية ،
لاهوتية ، والمهم هو كيف يستحق موتاً في الأموات - كما يقول عبد الكبير الخطيبي . لما يزال امرؤ
القبس يفعل في الشعر العربي المعاصر . وحضوره في وعينا ولاوعينا الشعريين يملئ كل قراءة فطرية
وهؤلاء الشعراء الأربعة لم يموتوا إلا بالمعنى الليتافيزيقي للموت . ولكنهم ما يزالون أحياء على لساننا ،
كل واحد منهم يشكل خطأ من خطوط جسدنا ، لا أحد يحصر الآخر .

اصدااء الفن الشعري لصالح في الشعر العربي المعاصر . إلى ما أسماه بـ
« هجرة النص » ، من الحساسية والوعي التمييزي . ودفعاً ، إلى جانب
السياب ، والبياتي ، وحليل حناوي ، وأدوبيس ، للمعامرة ، كإحدى
قواعد التعبير والتجاوز . وفي الوقت نفسه محاذ مناهة وحصنه

أتاني بني صلاح عبد الصبور ، صادقت أسئلتي ، وعدت إلى
يوم تعرفت على شعره ، صحة أصدااء الشعر المعاصر في قاس ، ونحن
مشغولون بما يطرا على حساسيتنا بالذات والعالم . هذا الطارئ الذي
عتمل في الذاكرة والعجيلة والحسد بصف صامت . عدت أيضاً إلى

- ١ - إذا كان النص يجيب عن سؤال فئة اجتماعية في فترة من الفترات التاريخية . وفي مكان محدد أو أمكنة متعددة
- ٢ - إذا كان النص يجيب عن سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية . مؤطرة . أو غير مؤطرة . زماناً ومكاناً .
- ٣ - إذا كان النص يجيب عن سؤال تاريخي أو حصري
- ٤ - إذا كان النص يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر

سُئِلَ هنا بقصد إعطاء الجاذب . وما يساعدنا عليه حصر هذا البعض من سمات القانون العام هو مقارنة كيف يهاجر نص ما ليصل نصاً آخر؟ متى يمكنه أن يتحرك في هجرته دون مقاومة النصوص الأخرى المصادرة له؟ ما زمن هذه الهجرة؟ هل يمكن تحديد مساحتها؟ ربما كانت هذه الأسئلة تصح إشكالية لها جذورها في حقل نقد النص ، أو تأمل القراءة لذاتها باعتبارها طموحاً للاقتراب من العلم الذي يسمى هو نفسه لاكتساب ما يميز الأدب من تأمل مستمر في ذاته على حد تعبير رولان بارت : « لنقل بشئ من التحريص . إن المعرفة العنيفة ربما كانت تهجد للحاق بالخطاب الأدبي ، فبيدا عن لوغاريتهات بعم . وحدلقات الأدب ، نجد هنا نزعة درامية واحدة تمثلك هذا الخطاب الإنساني الذي هو مجرثاً فثيقاً على تأمل ذاته في اللحظة التي يريد فيها تأمل العالم »^(١)

ولا يمكن أن تكون فاعلية النص الأساسية . أي خاصية نسبية النصية في علاقتها الحدية مع البنية الاجتماعية - التاريخية . ومن ثم يتضمن النص سلطة أو لا يتضمنها ، بمعنى أنه يتورأ أو لا يتورأ عن إرادة الفعل والتعامل . وهجرة النص أساس لكل فاعلية نصية . وعبر كل فاعلية اجتماعية - تاريخية (سلطة النص على النصوص الأخرى . وسطة النص على القارئ . وسطة النص على الطبيعة) . و٣ . يتحول «النص المهاجر» إلى «نص غائب» . تتشكل دراهته لتتركب مرة أخرى وفقاً لقوانين أخرى ، في نصوص تتسع بحسب مدى سطة النص ، ووفقاً لإمكاناته في الهجرة وقدرته عليها

٤ -

لنحاول الآن تسييج الدلالات الأساسية للهجرة في الحقل اللغوي . جاء في دلسان العرب :

- «المجر ضد الوصل . هجره يهجره هجراً وهجراناً صرفاً . وهو يهجران ويهاجران ، والاسم الهجرة
- «والهجرة والهجرة . الخروج من أرض إلى أرض . قال الأزهري وأهل المهاجرة عند العرب خروج البدوي من ناديته إلى المدن ، يقال هاجر الرجل إذا فعل ذلك ؟ وكذلك كل من هجر بيته متعل إلى قوم آخرين يسكنه
- «ولقيه عن هجر . أي بعد الحزن وخوفه
- «ويقال للهجرة الطويلة - دهرت الشجرة هجراً ، أي طويلاً وعصماً

يتلوح استمالي لمفهوم «هجرة النص» ضمن مجازة تيسر عقل مفهومى كنت شرعت في الاهتمام به سابقاً باعتبار مفهومه «نزل هو النص الغائب» الذي نجس في حصيصته الإخراجية من حقل ممارسة قراءة مستوى أساسي للخارج الداخلي من خاص شعير لغوي معاصر^(٢) . ثم تأكدت فاعليته عند قراءة قصيدة أدونيس «مراكش فاس» والتمعاء يسبح التأويل^(٣) . وإنما كنت أوصحت في تلك المرحلة عنقه هذا المفهوم بما قامت به جوليا كريستيفا أساساً . وطوبوروف وحن بوى هودين أيضاً ، فإن سأحاول هنا تجريب «هجرة النص»

في الاهتمام إلى مفهوم «هجرة النص» فلم يبق في حقل ممارسة نظرية محددة ، يرى إلى النصوص في لا تاريخيتها ولا مكانيتها . كان هذا لاهتمام نتيجة تأمل الوصف التاريخي للنص الشعري المكتوب بالعربية المعاصرة في المغرب ، وما يشيخ بهذا الوصف من موقف مشرق . له امتداد تاريخي ، وهو محدد في إلغاء التجربة الشعرية المغربية . قديتها وحديثها . وموقف مغربي لا يقل إيصالاً «زمن» عن الموقف المشرق وهو مبرس في شكوى المغاربة من اشتراك «لماذا يهاجر النص الشعري لمشرق إلى المغرب ، ولا يهاجر النص الشعري للمغرب إلى المشرق؟» هذه هي الإشكالية . ويري كانت طبيعتها تبدل اليوم بظلم . ولكنها قائمة في حقل لغوية «معاصرة»^(٤) . ويبدو أن طرحها «في حقل لغوي» لا يفسد الانعزال . ويمكن للفرح المشرق . على عكس ذلك . أن يساهم في تجنية حملة من أسرارها التاريخية واللغوية والحصريه . بل يمكن لهذا الصرح أن يفتحنا على سنوات هزات حركى لمرآة تاريخها الأدبي والثقافي ليس هذا اهتمام مفهوم بقصد ادعاء بلورة مبرج . ولكنه قد يكون أنحداً مورياً لإشكالية تاريخية . دون أن يقصر عليها وحدها

٣ -

بيبي معذور في نص أن يكون فاعلاً خارج إنتاج ذاته . ومتروكته . وهذه لفاعلية تتوهم من حقل القراءة ، لأن النص حين يفقد قارئه يتعرض للإلغاء . وحتى يكون النص فاعلاً ، منتجاً لذاته باستمرار . أي مقروءاً . فإن عليه أن يهاجر بين أنظمة هي من طبيعة ديل إباحه (ديل لغوي . موسيقى . مرسوم ...) باتجاه تحقيق سيطته ، بل إننا نجد خصوصاً (خاصة وأن مفهوم النص لم يعد مقتصرًا على امتزاج «النسبي» تمتد هجرتها فتجاوز الفعل داخل أنظمة لها دلالتها الخاص بها لتتحقق أنظمة دلالية أخرى . ويحصل هذا عند الانتقال بين لرسم ولغة والموسيقى والمعمار والرقص - تمثيلاً لا حصراً . وهي هجرة معروفة عبر مظاهر الحركات ومراحلها ، بعيداً عن كل أصولية معاصرة . تزي إلى التاريخ في واحدته ومعقولة تعاقبه . أو إلى العالم في اشتغاله الوهمي - إلى شرق وغرب .

إن هجرة النص شرط رئيسي لإعادة إنتاج ذاته . تمتد عبر الزمان والمكان . ويحصر ثوابت النص فيها لمميزات دائمة . وعلى الرغم من أن «حدا» يقل بعد بالقانون العام لهذه الهجرة في الممكن حصر بعض من سماته في الشروط التالية

وهذا المنجز من هذا . أي أطول منه وأعظم . وخلة منهج
ومنهج طويلة عظيمة . وقال أبو حبيبة : هي لفظة الطول
والعظم

- «ومع منهج» وهو الذي يتناغم الناس ويهجرون بذكره أي
يبتغونه

- «عان» وسمعت العرب تقول في نعت كل شيء حاور حدة في المنام
منهج

- «ومع منهج» وكش منهج حسن كرم

- «والمنهج» المنهج الحسن من كل شيء

هذه الدلالات التي سبجها في «اللسان» تقدم لنا تحديداً لمراد
تباعدت انبعاثه ولربما تكاملت . وهي تنقسم إلى مجموعتين داليتين .
أولاهم متعلقة بالإنسان والمكان والزمان . وثانيها خاصة بالحيد من
الصفات . وأصيف ترابطاً لوجدتين لغويتين لم تتمم صلاً بعد في العربية
(ولا أدري هل هذا الترابط موجود في غير العربية أم غير موجود) .
وهو «هجرة النص» . مستعملاً إياه في حقل ما وراء اللغة ^{تتعلق عليه}
المجموعتان الداليتان المصورتان في المعجم . وفي الوقت نفسه يمتد
مجموعة ثالثة . وهو العمل والتعامل في القارئ والنصوص الأخرى
ومعها (لا ذكورة لها ولا أنوثة) . فالنص في هذه الحالة ^{يحتوي} ^{فالنص}
يهاجر (صاحبه) ويهاجر في المكان (هجرة) وفي الزمان (بعد هجر) .
وله سلطة (صفات جيدة) على أن هناك قلباً في هذه الدلالات .
فهجرة الصاحب عودة إنتاجية . والهجرة في المكان كانت وما تزال تتم
في إطار حضاري . وتتجه من الأدنى إلى الأعلى . والمهجور في الزمان غير
محصور في حيز . وتتحول الصفات المعجمية عن مواقعها في حالات
النص

- ٥ -

قد يتضح هذا المفهوم قليلاً من خلال التحليل - التحريز في
مستويي الفعل والتعامل في القارئ والنصوص الأخرى ومعها

أ / القارئ

كان ذلك في أوسط السبعينات . ونحن «عصاة» شعرية نثري
بندار الشباب باسطحاء في فاس . يؤلف بيننا بحث عن الكلمة الأولى .
محتزلاً أكثر من سؤال اجتماعي - تاريخي حول التحرر والتقدم قريبي
كنا بعضنا من بعض . نتعلق حول الموسيقى الكلاسيكية . نصت ونقرأ
ما يمكن أن يهجر السمات العامة لحساسيتنا التي بدأتنا تشربها عبر
دورتنا «دموية» . فالشعر الذي تلقيناه منذ الصبا اعتقد فاعلة احمرار
الحسد لم يكن وحيداً في المغرب ولا في بقية الأقطار العربية . أما
الشعر العربي المعاصر فقد ظل بعيداً عنا بحكم عدم توافره في الإنتاج
لوطي . وعدم وصوله من المشرق بما يكفي للتعرف عليه . فأردت
«الملائكة» مراراً قبالاً ؟ كلما حاولنا الاقتراب من أجوبتها ابتعدنا عن
أصلتنا . ومع ذلك كان ما ينشر من نصوص في الصحافة الوطنية أقرب

الشعر إلينا . هذه النصوص كانت مرتجاً من الشعر العربي المعاصر في
المشرق والمغرب . لا . بل أعلياً كان مشرقياً . في أواسط ١٩٦٥ تعرف
على علة (الأحاب) . وفي نهايتها وبداية ١٩٦٦ طاحناً وصول
الدواوين . إلى سوق المدينة القديمة بالطالعة الصغرى . وهو يومها أهم
سوق للكتب العربية بفاس . كانت الدواوين الأولى لصلاح . «أحلام
القارص القديم» . «الناس في بلادى» . «أقول لكم» من بين
الدواوين الواصلة . إضافة إلى جملة من كتب جان بول سارتر . والقاسم
المشرك بين كل هذا هو «نظرية الالتزام» من ناحية و«لا عذاب» من
ناحية ثانية . شرعنا . من خلال القراءة . يستحضر اللحظة بحر من
جسد إلى جسد . ومن رسم إلى رسم . محققين بكل الأحكام المصادرة
التي طارد الشعر العربي المعاصر أو هناك هتف هذا جونا .
هتف أيضاً هذه حقيقتنا رافقاً بصلاح . وباحبيب . وبابدر . وب
عبد الوهاب . مسحوا أعصابنا المتلاشمة . استندوا هذه العين العمياء
وأنت أيها الشعر طرّح بالذاكرة ! رُبُّ مَعْنَا ! وسفر برعشت
للحكم المعابر . شبه محوير كنا . والأفق لتجربة .

لا . لا تنطق الكلمة

دعها بحرف الصبر مسهمة

دعها مدممة على الحلق

دعها مخرقة على الشدي

دعها مقطعة الأوصال مرمية

لا لجمع الكلمة

دعها رمادية

فاللور في الكلمات ضيماً

دعها غمامية

فالخصب شردنا وجوعنا

دعها صديمية

فالشكل في الكلمات نوحاً

دعها تزاوية

لا تلق نبض الروح في كلمة (١٥)

هاجر إلينا عبد الصبور . إذن . حين منحنا جواباً نجحت لنا فيه
«الحقيقة» . «جواباً عن» عن نحن . و«ما شرطنا الإنسان» . وبكر
هجرة صلاح إلى القارئ المغربي . وخاصة إلى الفئة الشابة المثقفة .
والمحطرة في أصولها الاجتماعية من الرجوازية الصغيرة . لم تتم من خلال
الحوار الفكري . الأنطولوجي والاجتماعي - التاريخي . بل من خلال
العلاقة الجدلية بين الحوار الفكري والحوار الشعري . فحسب كما يبحث
عن الكلمة الأولى

عناصر متميزة هاجرت إلينا . هضمت فيها وتماثلت معها

(أ) لغة النصبة (عجواً . إيقاعياً . بلاغياً)

(ب) رؤيته للإنسان والعالم .

(ج) تدميره للتقليد الشعري الرومانسي . لغة ورؤية

هذه العناصر المتواشجة يتي في «دواوين» ثلاثة أولى . وهي

حقه في اختيار خط آخر للحياة ، ومستحقاً للمطلب الشعبي في التحرر من أخطائهم وشرايطها التي تمس المجموع في مصاحبه الأنية وتاريخه

لقد خلفه من الشعراء هاجر صلاح ، لا جميع الشعراء في المغرب ، ومن الصعب القول بأن هناك واحداً من شعراء هذه الفئة لم يهاجر إليه صلاح نصياً ، فجميعهم قرأوه ، وأعادوا كتابته ، في فترات وفي قوة تتفاوت قليلاً أو كثيراً ، في مصر أو المغرب (درس كل من إبراهيم السولامي ومحمد الخمار (الكنولي) في مصر) ، بل إن هذه الهجرة امتدت ، بقوانين تغاير التي امتدت بها إلى الشعراء المعاصرين ، لنصل الشاعر علال الفاسي الذي تبدلت موقفه الشعرية ، دون أن يبور هذا التبدل وهذه المواقف توجعاً شعرياً يجادى إشراقة السياسية ، وهي نضج تاريخ المغرب الحديث

على أن هجرة نص صلاح عبد الصبور إلى شعر هذا الجيل لم تتجلى بصوتها البعيد لدى جميع الشعراء المعاصرين في المغرب ، جماعة محدودة هي التي يمكن رصد حدود الهجرة إلى مثبها الشعري ، وهي تنأى من عبد الكريم الطبال ، ومحمد الميموني ، وأحمد الخوماري ، ثم عبد الرفيع الجوهري بلوحة أدلى قد تكون قرية من مستوى علال الفاسي

أقول مع «جولدمان» إن «كل فئة تروى بأفعال إلى معرفة واقعها بطريقة ملائمة ، ولكن وحدها لا يمكن أن يدب إلا إلى الحدود القصوى للمسجمة مع وجودها»^(١) . وعلى الرغم من أن جولدمان يصدر هذه الملاحظة الرئيسة في أثناء حديثه عن مفهوم الوعى الجماعى من العنات الاجتماعية ، فإن من الممكن معها على محدد هو الإدماج الثقافي ، فدوامى هجرة شعر صلاح إلى جيل ربما كانت هي نفس التي قادت هذه الهجرة إلى الجيل السابق ، مبدلة رؤية الجماعة للعام وحساسيتها بالأشياء . متحسدة في أسية نصية ، وقد حولتها من مسارها الأول نحوياً لم يتبع توجهاً جذرياً يصل إلى محورة النص العائى ، لأن «الحدود القصوى» للوحد الثقافي لهذه الجماعة لم تكن في مستوى «الحدود القصوى» لوجودها الاجتماعى ، كنتيجة لبيئة تاريخية للكتابة في المغرب . وكان هذا بما أوقف هذه الهجرة ، وكان لها عدلاً ، يكفى معه من هؤلاء الشعراء بمحاولة ملازمة الحساسية العامة بنص صلاح ، سحبا معجماً مرة ، وبقاعياً مرة . وتركيباً مرة ثالثة . بها قراءة تعتمد قانون الاستيعاب حدود قصوى للشعراء بنى أجرتها هذه الجماعة للنص المهاجر . ها هو ذا نص صلاح عبد الصبور بعد إنتاج ذاته في الفن الشعري المعاصر في المغرب ، بعد أن أجاب - لا عن سؤال اجتماعى - شعري في مصر فقط ، ولكن في المغرب أيضاً ، في زمان محدد . هو الستينات ، دواما تبيان أن الهجرة في المكاب وبرمدن يسب إيماناً تكام الهجرة : مصعاب النص تعترضها الحواجز باستمرار ، ولذلك يقول مع جولدمان بصدده حديثه عن انتقال المعلومات : «على الرغم من أن الطريق طويلة جداً ، وأنها تمر عبر مصعف سدنة من الأجيال والآلات ، فإن هناك موجوداً إنسانياً ، عند مقدمة المسئلة . في مهية التحليل ، ونحن تعلم أن وحيه لا يمكنه أن «يسمح بالبور» لأى شئ» ،

نتصم انشروع الحدائق لصالح عبد الصبور ، ونشير لمجى شعري معايير يحتلبه الشعر العربى المعاصر في كل من العراق وسوريا ومصر ولبنان

لقد المعاصر ، ضمن تبيين داخل النص ، سلطتها : وهي التي برزت هجرة النص إليها كقراء ، سلطة النص كنص في علاقته الجدلية بالحوار هي سؤالنا لهم مرة ، والحل مرة أخرى ، نشدنا إلى الحالات اليومية التي نعيشها ، ونعبر لدينا الهواء العامة لتبدلات حساسيتنا ، وتستجمع ملامح رؤية بعيد بها قراءة الذات واللغة والمجتمع كنا نحن أن شعر صلاح يراوح بين الرؤية والرؤيا (الفرق بينهما لا يلقى الحلقة) . يتملكه الحسوس والملموس بقدر ما يطمئن للتخيل (حسب تعريف «الخرجاني» . على أن ملموسه ومحسوسه أكثر حضوراً من تخيله ، حتى إن تأملاته الوجودية و«أحواله» الصوفية ، وما استتبعها من تطور تخيل ، ظلت ذات طبيعة واقعية ، فلم يكن حوارها مع اللغة إلا هامشياً . وربما كان شعر إليوت ، هذا المهاجر إلى شعر صلاح ، وعبره من الشعراء المعاصرين في الشرق العربى ، مساعداً على إثبات هذه الخصبة نصية ، ولكن لماذا كنا نحن بهذه العناصر قريبة منا ، هنا في المغرب السبنيات ؟ ألاها تكني باستحضار طقس تقصى تخرج فيه ؟ وحالة اجتماعية تواجهها يوماً ؟ وحالة وجودية لتدخل سديها الدولة وهي كتاب ما بها ؟ لاشك أن هذه العناصر أجات عن أسكتنا . ولكن ربما قلعت هذا الحوار بوجبة كانت تلاصقنا أكثر من غيرها لذلك «توجية» تمثل في القرب لدى كان موحوداً بكثافة بين مصر والمغرب لعويا . باعتبار أن التحول الثقافي عموماً وليد شرعى للتحويلات الثقافية العربية في مصر الحديثة ، إضافة إلى الخصبة السنية المشتركة بين أقطار شمال أفريقيا (عالمياً ما ننسى هذه الخصبة التي تشغل في لا وعينا . وقد أثار تحليل مطون الفرق بين الكلامين الشعريين في كل من مصر والشام . ولكنه وقف أمام الأسلوب دون أن يصدها إلى هذه الخصبة للذهبية التي ربما تكون ذات فاصلة في رسم بعض ملامح الفرق^(٢) ، وإشارتنا السريعة ها هي مجرد تأمل أولي)

هكذا هجر إلينا شعر صلاح عبد الصبور ، ونحن في عز المراهقة ، نمط قصائده ، نراسل بشأها ، تتخاضم حولها . كنا «عصابة» شعرية نتوحد في صلاح ، مثلاً نتوحد في شعر الياننى ، وحاوى ، والسياب ، ولم نفرق إلا بعد هجرة أدونيس ، وبعد تعدد اختياراتنا الثقافية

ب - النصوى .

لا فائدة في إعادة عرض مفهوم التخليق المضاعف : فقد حله وطبقه الدكتور عبد الله العروى^(٣) ، وافدت منه في قراءة الشعر العربى المعاصر^(٤) . يكفى أن نركز الآن على كون التحويلات الثقافية - النموية في شرق نجد صداها في المغرب بقوانين لها تميزها على أن هذه التحويلات لا تحس مختلف الفئات والرؤيات معانوى متماثل

كان شعر عبد الصبور أكثر صلا وتفاعلا مع الجيل السابق على : هد الجيل من الشعراء الخارجيين على تعديدية النص الشعري ووظائفه الاجتماعية - التاريخية في نهاية الخمسينات وبداية الستينات اشترع في عتاد رؤية معايرة للنص وبالنص ، معبراً - بطريقة غير مباشرة - عن

وبى طريقه^١

ستكون المعرفة «الصائبة» ، بالصعفات المهاجرة ، والقول بها ، صرنا من الخلدعة ؛ فهي أبلد وأعقد مما قد تتوهم ، ومعبتا في هذا لتحديد - التجريب محصورة في بديل جهود بسيطة تحتاج لمراحل من المروسة

هذه عصر التلاحق

١ - أحمد الخوماوي - حكاية صديق قديم

أذكره من ندية سواه : كانت كالنومام
عن جبينه نصيب !

للدهلي رؤيتها - كانت نهر خافض

لمولد الربيع في عيني - يومض البريق .

وفي دمي يعر يد الحريق

وفي حقل روعي كانت تصبح

عناقيد الغضب !

كان احب من انزال أذكر

بطاوي السحاب ، يربو للجو ، كانت فيه كبريت .

حدثني يوماً .. وكان دائماً حديثه حزينا

عن الأشراف حين يفتنون قبلة

في ظلمة الدروب

عن الأندال حين يحفظون كسرة الرغيف

من أفواه الصغار للمدعى

حدثني عرفة عن المديحة التي تعج بالصوص

والسكرى . والنساء للومسات .

حدثني .. وكان يحس الحديث عن نقارة الصمير والشرف

عن الأبطال حين يشربون كأس الموت في شموخ

ويصفقون في احتفار . لغة الخطوع ، والفرجة

وكان قد أصمى أنهارا

كتبها بدم حبه للشعب

كتبها من ذوب ما يقول القلب

حروف كالربيع : كالزواجر : كانت الشجاعة !

معبد الأطفال . والحمام ، والنصال

والحب . والحياة للجميع .. والفنا في كل فم

وكتبت عندما أصمى .. وأرشف الحروف

محصل في فني بكاء كالطر

لأن تلك الأحرف البسيطة

وبعض من دمي ، لأنها ككل ما أحب

من عاني .. لأنها ملاحى الوحيد

كنت أصير . طالعاً . وكانت آخره

هذبة الحياة لي أنا الغريب

ابن طريق الحق والنصاء^(١١)

٢ - عبد الكريم الطال - مولاني

مولاني ! ياغريه العبير : وشميه لشفتين

باتاج الأشياء

ويا معبودة كل الأطفال

مولاني أرسلت إليك كتاباً في معتق هعد

قالوا إن جمالك مجهول

مولاني ما تحدى أن أكتب في هذا المنصر

مولاني جئت إلى قصرك أركع في سب لأور

لم مصرني أحد

أصبح في الساحة

لم يسمعي أحد

مولاني : الحراس هم الخونة^(١٢)

٣ - محمد الميموني - حكاية من جزيرة الدخان

يا إسحق أتت من جزيرة الدخان

مسوفة رؤيا

صغر اليدين لكن من جمعي حكايا

مرآي التي حمت منحت مرآيا

بألف عبي - ألف رأس - ويني - ألو بدن

نأيا أحكي لكم عن عزة العايا

في آخر الزمان^(١٣)

مكنني بإيراد هذه النسخ الثلاثة ، لما يفرسه لوقت القصير

لإنجاز هذه الكلمة ، فقد كان بالإمكان الإتيان بخصوص هؤلاء

الشعراء كاملة ، إضافة إلى نص آخرين يقلان عنها مستوى لعل

العاسي^(١٤) وعبد الربيع الجوهري^(١٥)

من خلال هذه النسخ نلاحظ أن هناك صلة بارزة هاجرت

من نص عبد الصبور إلى المتن الشعري المعاصر في المغرب ، وهي

الرؤية للعالم . فإذا كانت اللغة هي ما يحدد القصيدة كقصيدة ،

فإن البنية الشعرية (التركيبية والصورية) هي ما يورع متنايات

القصيدة ، وينسب بها بعيداً إلى احتطاف الرؤية الشعرية

للعالم^(١٦) وقد هاجر مع نص عبد الصبور قانونان شعريان يحددان

هذه الرؤية في المزرعة والانتظار ، مع إلقاء ما يورع هذه الرؤية لدى

صلاح من صراع متحد ، وديما متحد ، مع رؤية الموحدة مرة . و

المزرعة مرة ثانية

وإذا كان النص - أو اللغة عموماً - لا يتحدد معجمياً ، كما

لا تصفه لوائح الأدلة الشعرية ، ولكن من خلال العلاقات التركيبية

بيها ، فإن المعجم يتأصل كصفة من صفات النص وقد استمر

الشعر العربي المعاصر (وكل تحول شعري تاريخي) هذه الصفة في

بينة صفاته النصي . مشككة مع تعديل العلاقات بين الأدلة

اللغوية ، وإعادة توزيع الإيقاع (الرمز) . وبينما الورقة

(اللكان) لذلك نقول إن معجم صلاح ، منها كان مشتركاً بينه

وبين بعض الشعراء المعاصرين ، فإنه ما فنى يسعى نحو تحقيق

قواعده - بالرجوع إلى الحياة اليومية ، والثقافة الشعبية ، والتراث

بنيس والصوف . والشعر الأوربي الحديث (إليوت
وبوركا كمودجين فقط)

على أن هاتين نصتين لم تتجليا إلا في علقها باليتين
البلاغية والإيقاعية . إن البنية البلاغية لنص عبد الصبور هي
الأقرب إلى الدقة في الكشف عن توطيقات المصمم . وما دما
بمقتد قورين هذه البنية ، لأننا لم ندرسها بعد ، فإن هناك بنيات
جزئية يمكن رصد هجرتها إلى ملتقى العربي ، منها اعتماد الحكاية
واحترافها في آن ، وتعلت المحسوس والملموس ، إلى جانب الروح
في تمارجها بالتحليل ، والمثلثان للبيات الشعرية الأساسية
(بالمعنى الذي يعطيه لها شومسكي) ، واتساع البعد للمعنى (الشعر
العربي القديم ، الشعر الأوربي الحديث ، الفلسفة ، التصوف ،
الثقافة الشعبية ، التاريخ ...)

أما في حفل البنية الإيقاعية فقد هاجر قانونان للبيت
هما : ١ / الوقفة المدالية والنظمية والمروضية . ٢ / الوقفة
العروضية فقط ، وقانونان آخران للقافية هما : القافية المتراوكة
والمتناوبة من جهة ، ونحطيم وحدة الروي من جهة ثانية ، وبالسبب
بالأوران انحصرت المحرة في التفعيلين الثامة والناقصة ، ثم في
بحرى الرجز والمتدارك بالدرجة الأولى .

ليست هذه السمات (القوانين) هي وحدها التي هاجرت ،
وهي في الوقت نفسه لم تهاجر كما هي ، فقد تعرضت للتصريف ،

وقد تحولت إلى نص عائب في الملتقى الشعرى المعاصر في المغرب على
أن هذه الهجرة لم تتم في عملة عن هجرات الصوفى الشعرية
العربية المعاصرة الأخرى ، التي عصفت بالحوار الاحتجاجى -
الشعرى لصالح عن السؤال الذى كانت تطرحه لبرجوارية
الصعيه . وطب وعربياً

- ٦ -

هذه الكلمة القصيرة ، للوسومة محاولة تحليل - تجريب
مفهوم هجرة النص على هجرة صلاح عبد الصبور إلى المغرب ،
دون اعتماد ممارسة التكميل - التركيب ، لصيق الوقت ، لا تقصد
استقصاء مفهوم هجرة النص ، ولا التوقف المتأنى عند بعض
الأسئلة والإشكالات التي تستلزمها هذه الهجرة ، إحصائياً لصالح
عبد الصبور الذى يتوه بنا تجديد الشعرى وحدانية رؤيته في
الانتساب للسؤال والقلق . المقصد هو التأكيد على أن هجرة صلاح
إلى المغرب (وغيره من الأقطار العربية حتماً) وجدت مسوغها ،
ومعبر مرورها ، في الحوار عن الأسئلة التي كانت تطرحها فئة
اجتماعية (مثلة في شعرائها وقرائنها) ، تشكل بذلك خطأ من
خطوط جسدنا ، وأسهم بإفعالية في تبدل حساسيتنا ، ومن ثم
رؤيتنا للعالم ، إلى جانب شعراء الحداثة العربية ، مما كانت حدود
التبدل وعمق الأثر . تلك الأيام أنذكر : باسم عبد الصبور ،
البياني ، السياب . خليل حاوي ، أدريس ، تقدمت القصيدة
للمعاصرة في المغرب . وباسمهم واجهت هيمنة التقليد والخصوع

• هامش :

(٩) Lucien Goldmann, La création Culturelle dans la Société
Moderne, Mediation, Denoel, Gonthier, No. 84, p. 14.

(١٠) المرجع السابق ، ص ٩

(١١) أحمد الجوماري ، قشعر في الحب واللوت ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ١٩٧٠ ،
ص ١٣ .

(١٢) عبد الكريم الطبال ، الأشياء للكسرة ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ١٩٧٤ ، ص

(١٣) محمد الميوني ، آخر أعوام المصم ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ١٩٧٤ ، ص ٧

(١٤) محمد حلال القاسي ، رسالة من أولاد عظيمه ، ديوان «اختار» ، إهداء اللجنة الثقافية
لحزب الاستقلال ، مطبعة الدار البيضاء ، مايو ١٩٧٦ ، ص ١٤١

(١٥) كنودج آخر مقطع «حيون الأميرة» من قصيدة «أشعار من المدينة القديمة» ، الصم
الأسوي ، ج ٦ المجلد الأول ، ١٤ مارس ١٩٦٩

(١٦) مشتمل مفهوم «الروية للعالم» هنا باحتراس شديد ، لأن موضوعاته لدى جولدمان أقتد
من نصوص بسيط

(١) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكريبية ، دار العودة ،
بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٤٩

(٢) محمد بنيس ، «أدريس» ، فكان ، النص العائب ، حلة «الثقافة الجديدة» ، المغرب ،
عدد ١٥ ، ١٩٨٠ ، ص ٢١

(٣) أنصص الشعر باللغة العربية الفصحى ، لأن الثقافة الشعبية بخطب لجلياتها عرفت هجرة
مضادة ، ولا محال هنا للتحليل

(٤)

Roland Barthes, L'Universelle Bordas, VIII, Littérature,
Préface

(٥) صلاح عبد الصبور ، أمرك ، ديوان «أقول لكم» ، دار الآداب ، الطبعة الثانية
١٩٦٥ ، ص ٥٣

(٦) خليل مطران ، اللغة العربية في روج قرن ، مجلة الهلال ، القاهرة ج ٩٢ ، ص ٧٥ ، ص
٣٦

(٧) عبد الله المروى ، الإيديولوجية العربية المعاصرة ، دار لضيعة ، بيروت ، ١٩٧٠ ،
ص . ص ٨٤ - ٨٥

(٨) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص ٢٩٢

مسرح

كتاب عبد الكبر

ملاحظات حول الملحنين في مصر

ماهر شفيق فريد

منذ عشرين عاما كتب الدكتور لويس عوض تحت عنوان «شاعر ماكري يعرف أصول فنه» ، لولا غشبي أن يكون صلاح عبد الصبور قصير النفس لنصحت أن يجتهد في الشعر مسرحي اجتهاده في الشعر القصص .^(١) وعلى نحو أكثر إيجابية وأشد ثقة - وهو نقاد برونه الأيام - كتب الدكتور أحمد كمال زكي تحت عنوان «التحدي الجديد» : «أحسب أن الثقة الوحيدة التي يمكن أن تجعل من هذا الشاعر شيئا ، أكبر مما رأينا هي الدراما» . أعني أنه لابد من أن يربط إلى ميدان المسرحية ، فإن لشعره أبعادا هي من غير شك تفتح آفاقا مشرقة على الدراما الشعرية .^(٢)

بدره الدراما في صلاح عبد الصبور ، إذ ، قد كانت واضحة للعيان منذ فترة مبكرة إن غير فصائله - «رحلة في الليل» ، «الظل والصلب» ، «مذكرات الملك عجيب بن الحبيب» - «درامية الطابع» ، بمعنى أنها تقوم على التوتر والمفارقة ، وتتجاوز فيها لأصوات هي فصائل كويتها بنطية حركات النفس فيها تجاوب حركات الطبيعة . إنها - مثل موبولوجات روبرت براونج الدرامية - تجري على مستويين أحدهما هو التكلم ، والآخر هو أصوات الشعراء الماضين الذين تسري كلماتهم في كلماته . مثل نيار بحري نحى التكلم عنه قناع ، وكذلك شخصيات الأخرى التي تظهر في القصيدة . إنها حفلة تذكيرية ، أو رفعة أئمة ، قرايح بين الأماسة والسهاة بين الخلد والخرن

- المؤلف هو المسرح
- إعادة ترتيب البشر (عن مسرحية «الفراير» ليوسف إدريس)
- ملاعب حلاق بغداد (عن مسرحية «حلاق بغداد» لألفرد هوج)
- ثلاثة قرون من الضحك (عن موليير ويونسكو)
- الشر المضحك (عن موليير)
- القدر وراء الأفق (عن مسرحية «وراء الأفق» لأوبيل)
- الآباء والأبناء في مسرح ميلر
- عالم طيحه ولكنه بري (عن فريديريش دورنمات)
- وفي كتاب «كتابة على وجه الترح» : عدد مديان عن
- مسرح شوقي الشعري

- صلاح عبد الصبور : في نثره ، قد سمع دائما على اهتمامه بفصائل
- مسرح شعري ومشكلاته إن الأدب مسرحي ، منظوما كان أو
- منثور ، مقروء ، أو مؤدى . يحتل رقعة واسعة من دائره اهتماماته في
- كتابة مسرح «دعني بفقر الموت» : عدد حصص القسم الثاني للمسرح
- جب يكتب من
- الميلاد لكادب : (مقارنة بين المسرح في أنسا والمسرح في القاهرة)
- «من هو الأب الشرعي ؟» (عن خيال الظل)
- «أسطورة اليهودي الكائن» (عن يعقوب صوح وسلامة حجارى)
- الكرادنة والمسرح : (عن آراء المتعلوطين والعقاد . وطه حبيب في
- المسرح)

- ١ -

بالح «مأساة الحلاج» - كما هو معروف - استشهد الحسين بن منصور ، صاحب كتاب «الطواصين» ، في بعداد عام ٣٠٩ هـ ، بعد محاكمة أمام ثلاثة قضاة ، وتحدد من شخصية الحلاج - الذي كان منصوباً وشاعراً ومصنفاً اجتماعياً في آن - مناسبة لطرح قضية الالتزام ، إلى أي حد يجوز للمعكر أن يلتزم بمشكلات عصره ؟ وهل يقتصر على تسجيل رأيه أم يتربل إلى حومة الفعل المباشر ؟ وهل يخلق به أن يحاول تغيير الصائغ أم يبعد إلى العنف الثوري ؟

كان الحلاج - كما دعاه عبد الرحمن بدوي - من الشخصيات الغلفة في الإسلام . فهو - في نثره وشعره على السواء - يبدو صاحب تجربة روحية معقدة ، تخرج فيها عناصر من الاعتقاد السني ومذهب الحلول ، وتخلط للثورات الإسلامية والمسيحية واليهودية . إنه - مثل أبي عري ، وسود جورج ، والقديس يوحنا الصليب - يتحرك في صيغة من الإلغاز ، ويتكلم بالرمز . ويختلف في قارئه شعوراً بالأس من القدرة على متابعته وفي معاناة صلاح عبد الصبور هذه الشخصية عميقة . يحدثنا - في تذييل قيم يخبر به المسرحية - أنه تأثر بمقال لوي ماسيون ، المحي الشخصية في حياة الحلاج ، وبكتاب «أخبار الحلاج» الذي حققه ماسيون وعلق عليه مع بول كراوس . إن الحلاج يبرز من هذه الأعمال بطلاً وجودياً . حياته هي فكره ، ودمه ثمن عقيدته ، ومن إشارات أخرى متناثرة في كتب الإصطخري ، والمعري ، وابن حوقل . وابن النديم . يسج صلاح عبد الصبور حيوط سيرة روحية مرعبة

كانت بعصرة القرن الثالث الهجري - حيث نجم الحلاج - مدينة عطرة في عصر عطر - على حد تعبير أحمد عبد المعطي حجازي . نمة صراع مباحي وديني بين فرق المرجئة ، والقدرية ، وحبرية ، والمعتزلة ، والأشعرية^(١) ونمة فسافات وفدة تصب في تيار الفكر الإسلامي الرئيسي . نمة تصافات صنفية تصرمها العروق بين حياة الفصور وحياة الأكواح وما بين بين . وكان الحلاج مرآة حسنة تعكس هذا الجيئان الديني والفكري والاجتماعي . لا عجب أن استرعت شخصيته اهتمام كثير من الكتاب قديماً وحديثاً . فريد الدين انعطاف ، لامعي التركي . حافظ الشيرازي . عبد الوهاب الباني^(٢) . فهو مثال للمعكر الذي يقع صحنه الصراع بين صميمه الاجتماعي وتجربته الباطنية الأولى . يحث على أن يتحدث ضد لعظم ، والفصح الذي يمشي في الأسواق . والنفر الذي يسدود دموع ، والذنية تدعوه إلى لاكتنه . عذف به الله في صدره من نور اسرفة . ومأساة الحلاج - بوصفه بطلاً راجيدياً - مكر . على وجه البقعة ، في تحرقه على القرن بين هذين الحلس . إنه يمشي سر علاقته بربه . محالفاً بدلت تقيد لصوبية (ومثلهم هـ صديقه الشيلي) . ومن ثم يكون اصطدمه باستلعه

«مأساة الحلاج» - مثل مسرحية إليوت «حريمة قتل في الكاثولائية» - هي . بمعنى من المعاني ، قصة بوليسية السؤال الذي صرحه . وحبوب الاجابة عنه . هو . من قتل حلاج ؟ من الذي صلبه ؟ Whodunit . أقصد الصعف تاريخي في شخصيته . يد

«المراة التي كرهت شكسبير»
- «مسرح العنف والحس» (آرابال)
- «لقاء النجمين» (إيرادورا ديمكان وجوردون كريج)
- «لغة المسرح العربي»
و «مدينة العشق والحكمة» نجد .
- «عند النهاية» (تشيكوف)
- «انظر خلفك في غضب» (عن مسرحية جون أوزبورن)
- «كان مهرحاً» (عن شكسبير والسير فرانسيس بيكون)

وبصلاح عبد الصبور غير هذه المقالات كتابات أخرى متناثرة و عدد من اصحات الأدبية عبر السنين . لما تجمع بعد في كتاب . بها
- «باكتير رائد الشعر والمسرح» (مجلة «المسرح» ، فبراير ١٩٧٠)
- «بين الأصالة وإحكام التقليد» (مجلة «الفنون» ، ربيع ١٩٧١)
- «حول ندوة دمشق المسرحية» (مجلة «الأدباء العرب» ، يوليو ١٩٧٢)
- «دفاع عن المسرح الشعري» (مجلة «الأدباء العرب» أكتوبر ١٩٧٢)

ليس لكثير من هذه المقالات قيمة كبرى . فهي - في الغالب - صحافة أدبية من وصى اللحظة . ومعصها لا يبدو أن يكون نبرتها حياة ، وتلخص للمسرحية موضوع المقال . بها أشبه بمقالات لمحمد هـ الدين التي تجلدها في كتابه «مبادئ وأشخاص» . متابعات يسررك أن تقرأها على صفحات «صباح الخير» أو «روز اليوسف» أو «الأهرام» . وتتوق - بقينا - على سائر ما يظهر في هذه الأماكن ، ولكنها - حين تجمع بين دفتي كتاب - تحقق ، على نحو ما ، في أن تدخل الصحف باقيات

لكن مقالات صلاح عبد الصبور - على الرغم من ذلك - جدرة بأن يحتفظ بها . ولهذا عدة أسباب : فهي (أولاً) سجل لاهتماماته ، واهتمامات الشاعر الكبير شائفة دائماً . وهي (ثانياً) تراس مع محاولاته كتابة مسرحية شعرية ، وتومي إلى الاتجاه الذي كان الجزء اخلاق من عقله يتحرك فيه . وهي (ثالثاً) تمتاز على مقالات بغداد الصعف بما يشيع فيها من نفس شعري حار ، وما يكن وراءها من رصيد ثقافي ، وحافظه واعية ، ودهن وقاد .

كتب صلاح عبد الصبور خمس مسرحيات شعرية هي : «مأساة الحلاج» (١٩٦٤) ، «مسافر ليل» (١٩٦٩) ، «الأميرة تنظر» (١٩٦٩) ، «ليل واخرون» (١٩٧٠) ، «بعد الله يموت المثلث» (١٩٧٣) . وفي الفصور التالية محاولة لاستكشاف جواب من معنى مسرحيات عبد الصبور ومبناها ، وتحت هذه المحاولة يكبر اهتمام مؤداه أن مسرحياته - بها يكن من مآخذنا عليها - هي أعلى نقطة لمعز المسرح الشعري في مصر ، وأنها تستظل جزءاً من أدبنا إلى أن يرث الله لأص ومن عينا . لقد أرمي معيار . وثبت قمه من حق شعراء لمستفس أن يدولوا تحورها ، ولكن سس من حقهم أن يقتصروا عينا

روح يتحكم بالفاظ عامصة يمكن أن تحمل على حمل الكفر ، وإد باح
سر التجربة الصوفية .

لأننا حينما جاد لنا الخيوب بالوصل تعمنا
دخلنا السر . أطلعنا وأشرنا
وراقصنا وأرقصنا . وغيبنا وغيبنا
وكوشفنا ، وكاشفنا . وعاهدنا وعاهدنا
فلما أقبل المصح نرقنا ،
تعاهدنا بأن أكرم حتى أنطوى في القبر

أم قتله جمع الفقراء الذين اشتراهم السلطان بذبحه

أعطوا كلا منا دينارا من ذهب قاني
براقا لم تلمسه كف من قبل
قالوا . صبحوا .. زنديق كافر
صحبنا .. زنديق . كافر
قالوا . صبحوا فلبقتل إنا نعمل دمه في رقبتنا
فلبقتل إنا نعمل دمه في رقبتنا

أم قتله جمع الصوفية الذين لم يبدلوا جهدا كاليا لاستلابة من
سجده

أحبنا كلناه

أكثر مما أحبناه

فركناه بموت لكي نبق الكلمات

أم قتله مجلس العدل السلطان المتعقد بعداد ، حيث القاضي أبو
عمرو الحمادي يرف ، هو مطلوب منه ، وحيث ابن سليمان يردد كلناه
كانعدي . وحيث ابن صريح . العادل الوحيد في هذه المهرة -
برفض أن يكبر الخلاج وقد شهد أن الله ، خالقنا وأبوه يعود ، فلا يجد
يد من أن يستحق من المجلس ، ويصحب . وتكون دورة التولب
الأخيرة حين تأتي مبعوث من عبد وزير القصر . ليعلن أن الدولة - لظفا
منها وكرامة - قد سمحت الخلاج من تحريض العامة على الإفساد -
بمس التهمة التي وجهت إلى مفراط - وصفت عنه ..

نكر وزير القصر بصيف :

هبتا أغلطنا حق السلطان

ما يصح في حق الله ؟

فلقد أثبتنا أن الخلاج

بروى أن الله يحل به ، أو ما شاء له الشيطان

من أوامهم وصلالات

ولمذا أرجو أن يسأل في دعواه الزندقية

فالزاد قد يعمو عمن يحرم في حقه

لكن لا يحضر عمن يحرم في حق الله ،

هكذا يحكم الاغيب السياسة قصصنا على . فبه الخلاج فتصوفه إلى
حتفه . منها سبق النسخ من هل . والحق أن نمد عصرا مسحا قويا في

تصور الشاعر لمساة الخلاج ، ومن هنا كانت اللقنات التي عفاها
معص النقاد بين استشهاده واستشهاد رئيس الأساقفة توماس بيكيت في
مسرحية إليوت .

يقول عيسى بلاطة ، في مقالة له بالإنجليزية ، موصفا أوجه
اللقاء وأوجه الخلاف بين المسرحيين

« على حين أن التوازيات لافتة ، بقينا ، لا يمكن القول إنها
تجاوز حفل الشكل . فاستشهاد بيكيت نتيجة للصراع بين الكنيسة
والدولة ، ولكن استشهاد الخلاج نتيجة للصراع بين المؤسسة الإسلامية
السنية والحركة الصوفية الصلابة بحدورها بين جماهير المسلمين .. ومن
ناحية المحيط ، تعالج كلتا المسرحيتين الشهادة . والرحمة في الموت من
أجل قضية . وإن اختلفتا فيما إذا كان الموت باندى يسمى إليه . أم أنه
لا يعدو أن يرتضى . وبالتالي ، على أية حال ، تتكون كلا المسرحيتين من
جرتي : وتستخدم جولة لتعلق على المواقف وتخلص لحوارها

وفي مسرحية عبد الصبور نجد الفصل الأول - وهو مكون من
ثلاثة مناظر - يبدأ بالخلاج مصلوبا على جلع شجرة ، ويتحرك مرتد
إلى الخلف زمنا إلى بدايات وعظه وحواره الكاشف مع الشبل . أما
الفصل الثاني - من عشرين - فيبدأ بسجن الخلاج وينتهي بمجلس
القضاء الذي يحكم عليه بالموت . وعلى الوجه المقابل ، نجد أن مسرحية
إليوت - بجزيها - تتحرك زمنا إلى الأمام وعلى نحو يكاد يكون حتميا
نحو مقفلة - مقدورة سلفا - في الكاتدرائية .^(٥)

هذا - في ظني - تقدير صائب للعلاقة بين المسرحيتين . يلفتنا إلى
جانب مهم من مبنائها : إنها لا تقوم على البناء الأرسطي التقليدي :
البداية (العرض) والوسط (الأزمة) والنهاية (الانفراج) ،
وإعانة صليح مسج الارتداد إلى الوراء (فلاش باك) . كذلك يقع
التوكيد على الأزمة الروحية للخلاج ، وعلى ما نرسم إليه الشخصيات ،
أكثر مما يقع على أبعادها الجسدية والعصية والاجتماعية . إن الخلاج -
مما يقول عز الدين إسماعيل - يمثل «إحياء مطوّر» لمسح الصوفية
الإنحائية .. في حقبة كان التكبر فيها يتجه نحى حثيئة نحو
العلمانية .^(٦)

والصراع في المسرحية على ثلاثة أصرب (١) صراع باطنى د حل
شخصية الخلاج . (٢) صراع بين الخلاج والمؤسسة الرسمية
(٣) صراع - تحككه الهبة - بين الخلاج وصديقه الشبل . وفي هذه
الساعات كلها تتلور أزمة الخلاج الشخصية التي يمكن سحبها في
قوله

هبتا اعترت نفسي ، ماذا أحتار ؟

هل أرفع صوفي -

أم أرفع سبي ؟

إن الخلاج تودعه مشكلة نشر الاحتجاجي ، وسوء توزيع الثروة .
وما يغرب على ذلك من دمار روحي . وفقدان لثمة بالعبادة الإلهية

فقر الفقراء

جوع الخوعى . فى أعينهم توهج ألفاظ لا أوقن معناها

أما ما بجلا قلبى خوفا . يضى روى فرعا وتدامة
فهى العلى للرخاة المذهب
فوق استهمام جارج
«أين الله» ؟

والشئ يرد على ذلك باستهمام أخطر . فالشر هذه مبتاهيرى .
بستحيل نصيره . جزء أصيل من بناء الكون . وذلك ملحة حمية لا
يدريها سوى الخائق

لكى ألقى فى وجهك

بمؤال مثل مؤالك

قل : من صنع الموت ؟

قل : من صنع العلة والذات ؟

قل : من ومن المخدمين ؟

والمصروعين ؟

قل : من مثل العبدان ؟

من مد أصابعه فى آذان الصم ؟

من شد لسان اليكم ؟

...

من ألقانا بعد الصفو التوراني

فى هذا المأخوذ الطافح

من .. من .. ؟

والخلاص يمثل أزمة المثقف السامى وراء المعرفة واليقين . الذى
نصى شبيهه فى طلب العلوم ، فلم يرد علمه إلا حيرة واضطرابا

ودويت عفى . وريت المصاييح ، شمس النهار على
صفحات الكتب

لشت وراء العلوم سنين . ككلب يشم روائح صيد .

إبه الموقف الذى سبق أن التفتنا به فى قصيدة «أقول لكم»

أنا ظرفت فى الأوراق سواحا ، شيا قلبى حصانى

بعد أن حمت فى الأوهام والعملة

سبح طوال . فى بطن اللجاج وظلمة المطق

وكنت إذا أجن الليل واستحقى الشجبونا

وحس الصخر للمرقق

وداعيت أحبات الخليلينا

ألور يركى العارى يجب قتل المرقق

وبعث من قبورهم . عظاما محرة ووعوس

لتجلس فوق مائلى . تبث حديثها الصباح والمهموس

بل إن حديث الخلاص فى أحد المناظر حين يتقن

إلى . إلى . يا غرباء . يا فقراء . يا مرضى

كسرى القلب والأعضاء . قد أنزلت مائلى

إلى . إلى

لنظم كسرة من خبر مولانا ومبدا

ليس إلا إعادة صياغة لحديث «القديس» من نفس القصد
قصيدة «أقول لكم»

إلى . إلى . يا غرباء . يا فقراء . يا مرضى

كسرى القلب والأعضاء . قد أنزلت مائلى

إلى . إلى

لنظم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة

بطين زماننا المراح

ونوف الخلاص إلى أن

يوفق بين القدرة والفكرة

ويزاوج بين الحكمة والفعل .

استمرار لقول الشاعر ، المعلم . الذى يتحدث فى «أقول لكم»
بيرة أنبياء العهد القديم

أقول لكم

بأن الفعل والقول جناحان عيان

وأن القلب إن غمهم

وأن الخلق إن همهم

وأن الريح إن نقلت

فقد فعلت ، فقد فعلت

هذا التكامل بين «اللوغوس» و«البراكسيس» . بين الكلمة
والفعل . هو الذى يربط بين أفعال صلاح عبد الصبور برباط وثيق
وبهذا المعنى يصح أن نقول إن مسرحية «مأساة الخلاص» كانت جيبيا فى
رحم قصيدة «أقول لكم» . وهذه الاستمرارية فى عمل الشاعر . هد
التردد الداخلى للأصداة والتبدلات فى أرجاء منه . من علام صدى
الرؤيا . ووحدة الشخصية الفنية ، واتساق الخرس

وحين يجد الخلاص أن خرقة الصوغة ستكون حائلا بينه وبين حقيق
رسائته الاجتماعية جعلها فى مشهد عيب . شبه . من بعض الوجوه -
تطعيم إسماعيل لقديس أم هاشم فى قصة يحيى حلى . ويشكو مصطفى عبد
اللطيف السحرى من أن صلاح عبد الصبور يخاف التاريخ هـ . وأن
الخلاص لم يطلع مرقمته فى الموقف الذى يذكره الشاعر^(٧) ولكن هـ
التصرف - من جانب شاعرنا - مشروع فى صفا . فهو لا يماي طمعة
التاريخية وإن حان التوقيت . وهو مسجده لبيته مدرجة العادة
لـ «توظيف» التراث لا «تسجيله» . رد . سمع . مصدحات بعض
الشاعرين

ولا خلو المأساة من لخطاب بفرح مبهوى . وهكذا مروح بين
الرفه والعظمة . كما فى مشهد آخر الخش بين سحبيى فى سحرى
رجع به بالخلاص . وكما فى مشهد محاكمة فراس - هـ . فيها مباشرة -
حيث يتباهى أبو عمرو الجهادى بقطعه وصره على تصرف بصر

الصورة

وحيا أسلمه السلطان للقضاة
ورده القضاة للسلطان
ورده السلطان للسجان
ووشيت أعضاؤه شمر الدماء
م له ما شاء
هل نكرم العالم من شهيد ؟
هل نكرم العالم من شهيد ؟

وهي حيلة هبة نجدها في مواضع أخرى من شعر عبد الصبور ، كما
في قصيدة «أحلام الفارس القديم» (أو «البراءة» إذا استخدمنا عنوانها
الذي نشرت عنه ، في جريدة «الأمر» ، لأول مرة)

ثم يعود موجتي توأمين
أسلمنا العنان للتيار
في دورة إلى الأبد
من البحار للسماء
من السماء للبحار

وفي هذه المسرحية - كما في سائر مسرحياته - يعتمد الشاعر ،
أساساً ، على تفعيلات بحر المتدارك ، مع إلمامات بحور أخرى كالرجز
والزمل والواهم والمتحارب . ولن يصعب على أصحاب العروس - وقد
عنوا - أن يأخذوا عليه بعض أخطاء في هذه الأمور ، ولكنهم - أخطأه
بمعونة - لأن المحتوى الفكري والوظيفية الدرامية والإدراك الشعري هي
أهم ما يهم له الشاعر ، لا مراعاة قوانين الخليل ونجيب مرآتي الزخافات
والتمثيل

- ٢ -

«مسافر ليل» ملهفة سوداء من نوع ملامى ييكيت ، ويوسكو ،
وعيرها . (انظر عن هذا الجنس الأدبي مقدمة محمد عبد الله الشافعي في
مجلة «الفكر المعاصر» - إبريل ١٩٦٥ ، وانظر التذييل القيم الذي دبل
به صلاح عبد الصبور مسرحيته) . أشخاص المسرحية ثلاثة : راوي
وعامل تذاكر - وراكب . المظهر : حرية قطار مندعة في طريقها صوت
انوقت . والزمان بعد منتصف الليل . عالم المسرحية عالم تحولات . من
رحلة عادية إلى رحلة حور الموت ، من حامل تذاكر إلى ديكاتور
عسكري نقل صحافه دون ذبة تردد أو تقدم ، من المؤلف إلى
الغريب . من المصالحك إلى المأسوي ومستويات اللغة في المسرحية
ساقط هذه التحولات . فحقن سائل من نثر الخيال اليومية إلى أفق الشعر
الرمع : من محاكاة أصوات الطبيعة إلى إعادة خلق الموضوعات - من
كلام السوي المتبدل إلى رطانة القصة وتحقيقات الشعر

ظهرت المسرحية لأول مرة في عدد يونيو ١٩٦٩ من مجلة
«المسرح» ، في تلك الأيام الحزينة من أواخر حكم عبد الناصر
وشجاعة أدبية فائقة (لا بعدد سوى شجاعة جيب محفوظ في وياته
وأفصحه) أخرج صلاح عبد الصبور هذا الدفاع الملهمة عن سياسة

العدو . وكيف أخرج صديقه نقاصي الهوى . وهو رجل معروف
بفرحته وذكائه . «عابس هذا لأحير ولم يحرجوا» ولا يشكون شاك
من أن الحكاية في مثل هذه المشاهد خشنة . يعجزها الصقل - في حالة
السجني على الأقل - وتشت على المحشر فالخشنة هنا مقصودة .
على سبيل التصادم مع السبعات الروحية الرافيه التي ترتفع بنا إلى
حديث صلاح وتشي وعز جد أمته هذا المحشر في مسرح
«إثير بيني» - مثل مارلو وشكسبير - حبا إلى حب مع أدق ظلال
الفكر وأدق هواجس التعبير . من صلاح عبد الصبور رجلا سريع
الغضب صاحب در وحفر . وري هو هذا أصبح - يحيط بكل أبعاد
التحرية من علاء إلى أدب . ويحتاج إلى قدرتي عقل قوي
ووجدان قوي ومعدة قوية

والدلالة المعاصرة للمسرحية تتضح في مثل كلام ابن سريج .
الذي يستخدم مصصحا وحيويا (وقد كان سائر من بين أهم التوثقات
على جيل عبد الصبور) . وينتج من التحريكات الرائدة التي لا تخفى إلا
خبره . ويريد بكسوة أن تتجسد في واقع عيني محسوس

العدل مواقف

العدل سؤال أهدى بطرح كل هبة
لوذا أظمت الرد لشكل في كلبات أخرى
وتوعد به سؤال آخر - يعني ردا
العدل حوار لا يتوقف
في السطحات وسلطانها

ولا ادع مسرحية «مأساة الحلاج» قبل أن يوه بالمقدرة
المرتبطة - شعرية صادقة لمؤلفها . حيث الشعر موطن في خدعة
مربوب . وحيث لإيجار المباح يمس عن الحشو والترديد . يقول السجني
شأن

أني ما ماتت جوعاً ، أني عاشت جوعانة

ولله مرضت صباحا . عجزت ظهرا . ماتت قبل الليل

هذه المقدرة الصبورية تكاد ترق أحيانا إلى درى سيكية (نسبة إلى
وليم بليك) حين يستحضر الشاعر صورة الطفل أو صورة الحمل ، كما في
عمره

كان يريد أن يموت ، كي يعود للسماء

كأنه طفل سماوي شريد

قد ضل عن أبيه في متاهة النساء

و

لم يبرأنا الباري ليعطينا ، وبصفرنا في عيه

بل ليرأنا سمو . ونلامس حبهتنا وجه الشمس

أو نخرج تحت عيائها كالخملان للفرحة

ويخرج صلاح عبد الصبور في صنع ما يمكن أن نسميه تكوينات
دائرية . حيث يدور البيت حول ذاته ، وتكتمل الدورة ، مولدة حساً
«لا شيء» و«وعد» وسحق . ومن ثملة ذلك حول مقدم المجموعة

الإنسان ، هذه الإدارة الصارمة لحكم القضاء ، هذا التحصين لانقلاب الأوضاع ، ولى الحقائق ، وتوارى العدل في عيانات الجور

عامل التذاكر في المسرح طاعة متكر ، يلعب دور الله ، ويؤم - وهذا أشع ما في الأمر - أنه إنما جعل ذلك لصالح المحكومين ، ويتحمل الكثير من أجنهم ، ثم لا يلقى بعد ذلك جزاء ولا شكوراً . والراكب هو الإنسان العادي الذي سحقته الأنظمة الشمولية . وأصبحت بطاقة هويته هي أمن ممتلكاته ، لأنه يلوها بعدو غير موجود ، وبلا حقوق . والراوى هو صورة حديث من الحقبة الإغريقية . تراقب ولكها لا تحز على التعليق ، فهي حائفة من بطش طاعية . وجو مسرحية - في إيقاعه المتسارع - أشبه بكابوس حاطف . تأخذ فيه الأحداث برقاب بعض - ولا تترك للمشاهد أو القارئ فرصة لالتقاط أنفاسه . إلا بعد أن تتم الجريمة ، ويوطأ العدل بالناسم

المسرحية - من بعض الزوايا ، امتداد لأعمال صلاح عبد الصبور لسابقة . لاسيما «عصاة الخلاج» . نحن مجدها هنا أيضاً مشهد محكمة . كما في مسرحية السابقة . وكما في كثير من أعمال بوعث . يتم عامل التذاكر الراكب عبده بأنه قتل الله (صلى من تشبه) وسرق بطاقة الشخصية . وفي هذا العالم العجى ، حيث الأبيض أسود والأسود أبيض ، يفتر عامل التذاكر كى يحل محل أعظم الحرية ، فوق رف احتلال ، وبدل ساقبه ، ويؤرجح قديم على رأس الراكب . يعجب وقد قالوا قديماً . إن القانون فوق رؤوس الأفراد ؟ وتخيّل أشباح طاعة من التاريخ القديم والحديث : الإسكندر الأكبر . هانيبال . تيمور لنت ، الدونشى ، هتلر ، لسون جوسون . وإزاء سلطانهم يخفت صوت العقل ، وتنصاع الحكمة للقوة . بل تغدو الحكمة قرينة للقوة . إن الإسكندر ، في ميمة حمراء ، بعد أن روض للمهر الجامح ، يروض معلمه أرسطاليس ، وهو الذى عنه فيليب المقدونى يربى فتاه ، ويكتمك من غلوائه . ويعلمه الكتاب والحكمة .

إن عامل التذاكر - في مسرحيتنا هذه - لا يقف إلى المبررات ، ولا يعوزه الحجج المنطقية ، فإن وراه تاريخاً طويلاً من تبريرات انصهار «جورج كليك بشبك» (البحان بن المذير) . «عندما أصبح كلمة الثقافة أحسن مسمى» (رعيم ماري) . «إلى أرى رهوساً قد نمت وحاد قصده» (الحجاج بن يوسف الثقفى) . «علمهم بدعصصية» . حتى ولو اضطرت إلى قتلهم جميعاً» (لندون جوسون) . وفي هذه الروتج بصيف طاعيتا - وعشرى الستة - من عده بة أخرى ، «حقوى رحمة» . ثم اصبر في عجب .

إن عامل التذاكر يذكرنا بالطاعية الحديث الذى يتحدث عنه أودن في قصيدة «المديرون» (١٩٤٨) . فالمدبر في عصرنا - وهو رمز لتحكم البروقراطية في مصائر الناس - يدير «دولة الرخاء» أو «عالم الوفرة» . دون أن يكون راسخاً أو عاملاً . إنه نموذج للفاعلية . مرادى الولايات المتحدة الأمريكية . كما مراد بى صفوف الحرب الشيوعى لسوفيى قديماً كان انطباع من القبح «القديم» . وهو حر الأدب . وحسابات من نزوحات وانعطافات . وسجد رى . وآثريه الجود

وسروج الخيل البراقة . أما طاعية اليوم فهو بعض حيله ومادبة كثية . أقرب إلى التشف . تحلو من اللعنان . فانطاعية اليوم لا يشرك أقره الشراب ، ولا بقم حشرات القصف والحقن . ولا يكتب أحكام لإعدام على ظهر أوراق السنب . وى يتعامل مع زعام وحصانيات وازرار وبنات - حيث كل شئ محسوب - ويعدى - برعه كل سبطاته . من وحدة عسيفة

هذه صورة الطاعية الحديث كما صورها أودن . أما صلاح عبد الصبور فيرى له صورة لا تقل عن ذلك بلاغة وإيحاء

«هل تعلم - لست سعيداً
يتحيل بعض الخلق أى رجل محظوظ
ويظنون لأنفسهم ..
حين يعودون إلى أكواعهم ووزائهم في الليل
«ماذا يصنع عشري الستة» ؟
«يتقاضى أعلى أجره»
«يسكن في قصر»
«يتصرف في أقدار الناس»
لا يدرون بأن أحمل أكبر عبء
أفرغ في الليل إذا حدثت واقعة ما
أخرج من قصري كى ألتفد أسوال الخلق
أحفظ في ذاكرتي أسماء القتلة والسفاحين
وذوى الأفكار السيئة الأخطر من أخطر
أنواع القتلة والسفاحين

إلى أن يقول :
إني أسيا في وحدة
أسيا في وحدة
أسيا في وحدة

والدليج - صالحو الليل - يذكروا بطل قصيدة أخرى لأودن هي قصيدة «المواظن المجهول» (١٩٣٩) . إن الرجل العادي في عصرنا ليس إلا أسما على ورق . رثاً من أرقام . ملقاً بى مبعث وعامل التذاكر يقتله رغم اقتناعه بأنه يرى لم يقتل . وى يسرق . وم يكسر قانوناً . غاية الأمر أنه صحيح لاند من التقدم بها على مديح بسيطة لكنى رعى الأصول . ويستوى لمظاهر . وخرى معه نسياسة في حربى الرسوم . ليس ثمة ما يدب على ن صلاح عبد الصبور قد ناردود هذا . أو حتى أنه مرأ قصائده المذكورة . إلى هي روج نعه وحفائذه تستخرج من شاعرين كبيرين . أحدهما في الشرق وآخر في الغرب . نتائج منشأته . ونخبها مواقف متفردة

والراكب في حرصه على البقاء . وخوفه من بطش عامر التذاكر . يلايه وسايده ويدهنه . فيبى على عذبه ورحمته وعذب وحوده . يعنه على ذلك محبوظه من اسعر بحر . و على سبل التعليق الساحر . و «تصوير عذبة» . و «كره» . وغيره قدامى لشعراء

الطهر والذات
الماهية والإسقاطات
والقائضات
يوناني لا يفهم

وحيث يتلخّص عامل التذكّر تذكّر الراوي - وهي بمثابة العقد بين
الطواضع والذات - بفكر أن العقد الاجتماعي الذي تحدث عنه روسو
وهيوم ولونيه - والذي ينظم العلاقة بين الحاكم والمحكوم - قد تمزق .
وأصبح الطريق مفتوحاً لطغيان النزعات اللاعقبة ، وفلسفات الحرية
والدم والشمعة . وهو ما نجده في اسرية والعشيرة وغيرها

- ٣ -

« الأميرة تتظلم - على خلاف المسرحيتين السابقين - مسرحية
مربكة - سة إلى الكاتب المسرحي البلجيكي موديس ميزلينك -
يتنشاها ضباب رمزي شعبي ، ويصعب اقتناص رموزها في شبكة
المنى : فهي تكون ولا تغنى ، وترمز ولا تصرح ، وتوسى ولا تحد . إن
هذهها أشبه بالأورود . وحوها أشبه بثلاث ساعات التي تسبق مطعم
القهجر . حين لا يتميز الحيط الأبيض عن الحيط الأسود . وتتحرك قوى
الصياء في قلب الظلام . وتكون الحرب سجلاً بين الحماة والتجلى ، بين
الرحمة واللاوعي ، بين الواقع والخيال .

تتزم هذه المسرحية - ذات الفصل الواحد - وحدات المكان
والزمان والحدث ، بما يحقق لها وحدة الجو النفسي ووحدة الأثر
فالأحداث تدور في ليلة واحدة ، داخل كوخ قصي في وادٍ يدهي وادي
السرو ، هاجرت إليه الأميرة مع وصيفاتها الثلاث - مفضورة ، وبرة .
وأم الخير - منذ خمسة عشر عاماً ، ووزن به بعد أن تحطم قلب
الأميرة . إذ وقعت في هوى كبير الحرس - ويدعى السمند - فوهبته
داتها - وأمكنته من مغاليد الأمور في الملكية ، قتل الملك - أو عجل
تموته - ولم يهب الأميرة الطفل الذي كانت تتوق إليه - وسلاسل سموت
حكمه أنكره الحراس والقادة والجند ، وهجره . وفي ليلة الحدث تمثل
الأميرة مع وصيفاتها هذا الذي حدث ، ويتنصرون مقدم رجل - يروعا
أقرب إلى للاروكية يدمعن إلى استرجاع آلام الماضي ، أو كما تفوق
الوصيفة الثانية :

هذا معاد موجدنا النبيلة
المرح يريد السكين

وتصدي من يودليل واضح - « أنا المرح والسكين والغريسة
والخلاد » . وفي غمرة الدمر العصافي ، يسمع صوت من الخارج كأن
حتى تردد ، فتزعج الأميرة وتسال

ما هذا يا أم الخير
الوصيفة الثالثة . مولاني

تلك هي المرح

عل نحو ما تسأل السيدة العصافية في قصيدة « الأرض الخراب »

فإذا رحمت فسأنت ثم توأب
هناك في الدنيا هما الرحماء

علم بأسرار الدبانات واللفي
له عطران تفضح الناس والكبا
(التي)

ولو لم يكن في كفه غير روحه
لجاد بها فليتيق الله مائله

كذلك يعتمد الراوي إلى تصوير خوف الراكب واثاره السلامة
إد التنية سلاح الضعيف في مجتمع انضيمان - والمضامة أداء للفناء -
وحسب اندات وليون والأموال - يترجم الراوي - في حياته المخرج
مصدر - عن مشاعر الراكب بهنور

قال الراكب في نفسه
ما يدري ، فلفل الرجل هو الإمبر
ولعل المولى مارالوا أحياء
وعلى كل - فالأهام غريبة
والأوفى أن ملتزم الحيلة
ولعل إن كنت له أن يركب في حالي
قال الراكب في نفسه
فلأندل له

ودلت عن نحو ما يتصور الواقع بصيغته العالية في « مأساة
الحلاج »

بم باح ، لكي تأخذه الشرطة ؟
لا أفرى ، وعلى كل ، فالأهام غريبة
والعائل من يتحرك في كلياته
لا يعرض بالسره
لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قض
أو وال أو محاسب أو حاكم

وعامل التذكّر يستخدم مصطلحات الفلسفة ، متلاعباً بها
كاسترغاثيين ، كي يوقع الراكب المسكين في حائل من لفظ :

لا داعي للشكر
هل تدرى ما معنى فقد بطاقتك الشخصية
معها أنك لست بموجود
فاسارق قد قتلك
إذ أفقدت شخصيتك المعين

ودلت على نحو ما كان السجين الثاني ، في « مأساة الحلاج » ،
بب الحكمة في مطلع شبابه ، قبل أن يلحظه الواقع الاجتماعي الظالم إلى
الاعتراف ، وكان ينصبي صبحه في دور العلم ، أو بين ذكابين
٦٠٠٠ - ويعود ليفاجئ أمه الطيبة بالألفاظ الرفافة كالصغار المدحون

شريكها في العفة - روحها أو عشيها .

توى ما عسى هذه الصلحة أن تكون ؟

إسما الريح تحت الباب .

وفي محاولة يائسة للتغلب على كتابة الانتظار (هن - كالتساء في بيت برناردا ألبا - يعيش في انتظار رجل) يحاول افتعال الميعة ريث المرح في موسهن .

الوصيفة الثالثة : فلتضحك

الوصيفة الأولى : حقا .. فلتضحك

الأميرة : فلتضحك

(لا يضحك أحد)

إسبن إيماءة بلا حركة ، وفرة منلولة ، كرجال البوت الطوف ، أو كاستراجون وفلاديمير في ختام مسرحية صمويل بكيت « في انتظار جردور » .

فلاديمير : حسنا ، هل عصى

استراجون : نعم ، هيا بنا عصى

(لا يتحركان)

ويقبل على الكوخ رجل غريب الشأن ، « جميل ، دث الهبة . عليه تراب العفر وسمر » ، يدعى القريدل ، قائلا إن صوتا قد هداه إلى هذا المكان ، وأنه لن يرج حتى يلقى من يريد . وهذا الرجل الغريب يحس في ركن المسرح الأمامي الأيسر ناظرا الباب وموليا ظهره للجمهور . وبعد قليل يأتي السمتدل حبيب الأميرة الخائن ، يريد أن تتبعه بعد أن قلبت له المقادير ظهره . إنه الغفص الذي ظلت الأميرة ووصيفاتها ينتظره طويلا ، ولكنه - وأسماء - كاد كالمهد به .

ها هو ذا يأتي متشعبا بالكذب كما اعتاد

قد عامت في شفبه الألفاظ

لامعة ومراوغة كالزيت

ويذكر الأميرة - محاولا استلانة قلبها - بليل حبها ، وكيف علمها لدائد الحب وأسراره ، وحوّلها إلى امرأة مكتملة الأنوثة . فتقول له غامضة : « لا يحكى عن مضجعه إلا رجل وغد » . وتذكر درس لوركا في نصيده « الزوجة الخائنة »

صعدت على أجمل المهارى

دون شكيمة أو ركاب

وكرجل لن أكرر

الأشياء التي قالها لي

وهي أبيات أوردها عبد الصبور في مقالته « لوركا شاعر الأندلس » من كتابه « حتى تقهر الموت » (دار الطليعة ، بيروت ، مارس ١٩٦٦ ، ص ١٩٣) . ولتذكر أن عبد الصبور عاشى فلوركا قديما ، نظم عنه قصيدة من ديوانه « أحلام القارص القديم » ، ونظم أشعار مسرحيته « يرها » التي نقشها عن المسرحية وحيد النقاش . وعند كلا

شاعرين عدد نفس العشيبة (إبروتسوم) لتحللة ، وعدائية الرعه وحسنة التراكبات . وحيوط الحياة في موحية الموت ، وانخصب مواجعه العقم

ويهب القريدل من ركنه المنظم فجأة . وقد اكتنعت مدافع أحد الداختية التي كان يرممها في سميات عامصة كسجج الكهان ، ويد يديه على رفة السند . ويعد فيه سكينه . جراه وفاقا حرا ، وحيدته وكذبه . ولا يسعى قبل أن يرحل أن يلقى الأميرة مدرسا الكبرياء . ولاكتنه ، الذي . ولو كان على عربة ماردة هذه كاحيد

هذا تدبيل لا تكمل أغبى دونه

يا امرأة وأميرة

كوى سيدة وأميرة

لا تثنى ركبتيك المورانية في استعداء

في حقوى رجل من طين

أيا أفضل ما كان

وعدا أو شها

عملاقا أو ألفا

ولتلق ألوان الحب . ولا تعطيه

اضطجعى مع نفسك

ولتكلفك ذاتك

ويؤيد هذا تصوير السيسى للمسرحية الذي قدمه بدر توفيق بالحظ - على ما يلوح - هو انتظار الغفص الذي يجيب الآمال ودرس التحريم لبريد عند بدر توفيق أن الأميرة هي المدينة أو الوطن والسند هو الحلم . والقريدل هو الوقف . والوصيفات بمثابة كوريه عربى .

وحيد التصاد بين حياة وموت يوحي به رموز موسمية حرة ، سائرة في ثياب المسرحية فاشحد السرو مثلا - كما يلاحظ الدكتور لويس عوض - « أشجار لا تبت في الحياة ولا تستنبت في فريف الشعراء إلا في أفية المقابر »

وعدى أن مسرحية - في حجب البعد سيسى - بعد - ميتاهيرنيا . وكان الأميرة هي « تعي ان نرح حوهرها الموراني بعد اللدات الأرضية » هي الروح التي تبحث عن حشد سكه . وهي الصورة التي تبحث عن مده . وهي الفرد الذي يطمح إلى أن يقد عيبا . وكثيرا من أحداث الأميرة - حتى أكثرها ببعالا في الواقعية مشحون بهذه السمات الرمزية النخبية . عدد نقول وهي مهبط من « اندج إلى وصيفها المنظر أسسه » شكوا . فلاحط فرحة ، وإ هي الروح سبط إلى لارض . لورقاء هي هفت من عمل الأربع في فكر صلاح عبد الصبور - الذي قد وقعيا شراكا - « من الأفلاطونية . ومن الاموصية محمد

كنا علم بالحب كما يحتم كهف بالنور

ويردح صلاح عبد الصبور - براعته المعهودة - بين أرق
وجان الشاعرية

مولانا

في وسط السلم تختار المص
جيدك أم كومة هاس
يتكسر فيها النور ويلتم

وبين الفحش الصريح

فاسمح إذن أحدث نكتة
رجل قال لزوجته
البدن يفوقك حسنا
قالت لزوجته

ادهب حل سراويل البدن
بدلا من حل سراويل

إن قائلة المقتطف الأول هي ذاتها قائلة الثاني - الوصيفة الأولى :
« الإنسان ليس روحا خالصا وليس جسدا خالصا ، وإنما هو على المبرج
بين وحدين ونقوم جدلية حلقة بين طرفي المقتطفين : « شكل »
بصورت الآخر وينفذه . إن المروحية تنفذنا من الانفاس إلى طبيعة
نجة - من طرار ما نجده عند اتباع رولا الأصول قائمة من نسيانهم .
والفحش بنفذنا من التحليل في أفق غلغل الهواء « سكوت » الصلة
« رصنا المعجون نوابها شهوة وعرق و« فرارات » ما كان لأحد سوى شاعر
كبير أن يكتب هذه الأبيات

ومن معارفات الحب للوسية - والمصادقة فتيا وحيانا على
لسواء - أن تبكي الأميرة حبيبها بعد موته ، وتجدد - مثل دوريان
جراي - بحث من الصدق وهو جئان حامد ما لم يكن بملكه وهو
بصاحبها وبفتل أبيها وبمصب الملك :

آه ، ما أضدقه عينا

انظرون ، ماتت بسمته الفاتنة الزرجة

وبدا مرعبا مذعورا في صدق فاني

- 1 -

لكن مسرحية صلاح عبد الصبور التالية « ليلى والمضنون » لا
تصيب مثل هذا النجاح ، ولا تواصل هذا الحوار الخلاق مع الكون
والكائنات إنها - في تقديري - أضعف مسرحياته ، كما أن « النساء
حين ينحططن » أضعف كسبه النقدية .

برجع الستار عن عرفة تحرير في إحدى المحلات الصغيرة التي كانت
تصدر « نقده » قبل ثورة ١٩٥٢ ، ووري محروبا - سعيد وحسان ورياد
وحسان - وهم مجموعة من الصحفيين والكتاب والشعراء ، يتراوحون ما
بين الإيمان « الإصلاح » لتسريحى والإيمان بالنصف الدموى . ويدخل
عليهم الأستاذ - رئيس التحرير - فيمزج أن يكونوا عرقه تشيل تجمع
ساعات معدودة يوما أو يومين كل أسوع ، مبيدا من جو العمل

الصحي ، كى تجري تدريبات على إحدى المسرحيات ، حتى إذا أقر
أفرادها أدوارهم قدموا حولا يدعون إليه بعض الأصحاب الخلفاء .
ويقترح الأستاذ أن يمثلوا مسرحية شوقي « محمون ليل » ، يلقى اقتراحه
القبول رغم بضع اعتراضات . وهكذا تتولد مسرحية داخل المسرحية .
ومن الحوار بين العاملين نبتت دلالة عمل الشاعر الأحدث .

والواقع أن هذا النج - مسرح التنايل مع شاعر سابق ، وتخص
أصوات الآخرين - ليس جديدا على صلاح عبد الصبور فقد سبق له
أن استعار من أحمد شوقي ، على سبيل المقابلة والبهكم ، كما يقول
الدكتور جابر عصفور : « يستخدم صلاح التضمين في قصيدته « الحب
في هذا الزمان » . فيستعير بيتا تقليديا لشوقي ليبرز بوضعه في قصيدته
عنق الفارق بين الحب السلي الذي يجمع للترتيب والحسان لأنه ابن
عصم جامل رزين

سفرة ، فاستامة ، فلام

فكلام ، فوعيد ، فلفاء

والحب للعاصر يسرعه الآلية وعدم عمقه وزيله .^(١١)

وتحمل الأحداث الشخصيات على تيارها ، فتحترق القاهرة .
وتسحب سلطات الأمن و« حصة الهلة » ، ويتبين أن حساما جاسوس على
رملائه ويظل سعيد حائرا بين الماضي والمستقبل : « وقت مفقود بين
الوقتين » ، أو - بالتعبير الأدوينسى - وقت بين الزمان والورد . أما
ليل - رمز الوطن ، وهو رمز بل من فرط الاستعمال - فظل تنتظر
الحبيب بها ، الذى يكون على يديه الخلاص .

في المسرحية - ولابد - أصداء من قراءات عبد الصبور : فخط
المقابلة بين الواقع والتبيل يستلهم بيراندلو . وهناك شرح جيد ليق
إلوت من قصيدة « بروفروث » : « النسوة يتحدثن برحن يمين / يذكرن
مكايل أنجلو »

معناه أن العاهرة المصرية

نحو نصف الرأس الأعلى بالحدقة البراقة

كفى تمل من قيمة نصف الجسم الأسفل

كما أن هناك صدق من غمام قصيدة « الملاح الهرم » لكولردج
« فرسانا محزونين وحكام » . ونجد ذكرا ليرخت وجوته (وهما شاعران
قابل بينهما الدكتور عبد الغفار مكاوي - صديق الشاعر الراحل - في
مقالة له ممتعة) وعلى جدار غرفة تحرير مجلة تقوم لوحة « دون
كيثوت » للمصور دوميه

على أن للمسرحية تعلق من حبل رئيسي يتمثل في أنها - أساسا -
مسرحية واقعية ، بل طبيعية الرعة ، لا يوجد ما يبرر كتابتها شعرا . إنها
في معالجتها لأزمة المثقف الثورى ، قد صنعت من نفس مادة « الأيدي
القفرة » لسارتر . و« الأبرار » (لا « العادلون ») لكامي ، و« الصمت
والصدى » ل« أمين العيوطى » وكثيرا ما شعر أن الشعر يتمثل تحت وطأة
ما كان الأجدر به أن يقال - ببساطة - نرا

سعيد هل أصبح لك شاي
ليل شكرا يا حبي

ها أنا أستدير بوجهي إليك ، فأنت
لأن انتظاري طال ، لأن انتظاري
يطول ، لأنك قد لا تجي ، لأن
النجوم تكذب علي ، لأن كتاب
الطوايع يزعم أنك تأتي إذا
الفرق التمر والأفخون .

• • • •

رياد . لا بل قد عالجني إحساس طين
وتبلغ الركافة أوجها في قوب سعيد يتنظر انحص

وتتفرق تصاعيف المسرحية بدأت من نوع «رياد» .
«سعيد» . كتاب عدد من أبيات عربي ناطقة في مسرحيته ذات المهاد
العصري

.. باسم الشعراء وباسم الخطباء
والأهرام وباب النصر والقناطر الخيرية
وعبد الله التديم وتوفيق الحكيم وألفظ ،
وشجرة الدر وكتاب المرقى ونشيد بلادي بلادي
نرجو أن تأتي وبأقصى سرعة
فالمصير بيد
والباس محمد

وفي المسرحية جانب تبه إليه ناقد لم يجد - للأسف - انشجاعة
الكافية لذكر اسمه ، فوقع مقالة له في مجلة «الآداب» البيروتية باسم
«شاهد» من بغداد . كتب الناقد تحت عنوان «أنوار حوطة» أم
بأنثر «مجلة الآداب» . يوليو ١٩٧٠ ، ص ٨٨) أن مسرحية عبد
الصبور تم على تأثرات بقصيدة للشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر ،
بشرت في مجلة «الكلمة» العراقية (تشرين الثاني ١٩٦٩) ، عنوانها
«القارة السابعة» . ويورد الناقد الأمثلة التالية تأييدا بدعواه :

شأن بين هذا الخليط وأبيات صلاح عبد الصبور العظيمة من
«الانتظار في قصيدة «توافقات» . آخر قصائد ديوان «شجر الليل»

صلاح عبد الصبور	حسب الشيخ جعفر
١ - يحمل يوقا في صحراء الزمن اليأس .	١ - الزمن اليأس ، يا حبيبي ، كأنني في أصابعي
٢ - لا تلتصق بالصمت كما يلتصق البلاب بالخشبة .	٢ - انحدرت في نومها الوعرول ، تأتي ، أنتهي ، أنتهي في الزينة ، أنتهي على جذمي كالبلاب
٣ - تلتصق حوالبك عيون كالخيط على النعل	٣ - انتظرت وانتلات كالنعل يلتصق بحيط منك
٤ - ماذا لو تلمس كفي الخشنة هذا الجسد الشمعي المثالي حتى يمتنع لي كخبيج يتطر المركب ،	٤ - عاشقا أدخل ، لي يفتح الخلق .. حتى الآن لصام في الخلقان .. في عرفتنا البحر تمنح الخليج هل تسمع ؟ صبحو من مثقلة تدخل في البحر كما تدخل في قفارها البدان
٥ - انعم لي ، والمشي ، ونحسني أي وتر مشدود .	٥ - ارنجفت مثل الوتر المشدود في انتظار
٦ - هل نرحل للمستقبل في سفن من ورق الصحف الأصفر	٦ - وفي للقهى اللذعان امرأة تؤسى . الرحيل في قوارب من ورق الجرائد
٧ - هل أعمر ودكنا فوق سرير	٧ - الحب في السرير كالرحيل في السبعة .. وفي السرير والشرائط الناصعة اللياص رينا من متقلة في هذه العنان . تحرب ثقبلا متلا تحملي رينا إلى اللا شاطئ
٨ - متكتبي كما يتكتبي الصحف الأخضر فوق الماء .	٨ - رثمي اهدب كمثل الصحف الخافي على الماء
٩ - نغمم بالكلمات كعمقمة البران إلى المشب	٩ - حظي ناس يهدل في الليل كما يهدل المشب إلى البران

سألتاه فقال : « كي نجد قوائم هربه صريفة من سوح الذي يربح شقيق
مقار في إيراده في قصصه » أثبت في أحد أبحاثه الرصينة المدينة بالمراجع
الطامة كدائرة المعارف البريطانية . وعنتار الصحاح وتقوم العبرى
الفلكي : وأصول التدبير المثلث . وغيرها

ويخرج الستار عن الملك وحاشيته في قاعة العرش فهو يتحدث
إحدى شخصياته بكلامه عرب هو حصد من تعشيرة والصبوية .
وكانه تهكم على وطأة انفسه

فحدثك عموران يفرودان إلى ابج المكون
المستغرق في سبحات تأمل ذاته
في باطن مرآته

وهذا الملك نموذج لكل الصفة من شعره . كنيس ربح
عشر . أو الدولة .

فأدبت أنا صاحب هدى الدولة
لأنا الدولة .. أنا ما فيها ، أنا من فيها
أنا بيت الطلث . وبيت المال . وبيت الحكمة
بل إلى للعبد والمستشفى والحياة والحس

وهو يعامل رجال حاشيته كما يعامل كاليبجولا . في مسرحية
كاسي . المرفقة من الشعر . الوعظ . به

لكن هذا الملك الجبار عاجز عن أن يجمع روجه طفلا . فتوسل
إليه أن يجترأ حاشيا تنجب منه . فوافق - بعد لأي - شريطة أن
يقتل المنيق بعد إتمام مهمته . ولكن الحكمة تقو

لا .. لن تقتل رجلا أعطاني دهره
أطلقه يضرب في الأرض

ويضلل « طير الموت الأسود » بدن الملك . على الرغم منه

ويعود حوقة النساء . في بعض الثاني - إلى الحديث بثر .
داكرة لأصطو مرة أخرى . في حين يرى جنان الملك الممدد . وحاول
أهل النصرود الحياة إلى الميت بناحش الإعر . حين . وبالمص حين .
ومعرض مفتياته من ذهب وجواهر عن عيبه فعمصت حين .
جدوى . وتحدث الحكمة في شاعر قصة صليب . فهو الوحيد الذي .
يجتبط بشئ من البرجوة والس . فترجل معه عن قصص كوخ عن
الهر . وفيه نفسه . ويصم إليه حائط قصير من كان مثل - ؟
إحدى روايته - قد أمر بضع نفسه

ويرسل أهل القصر الخلال لكي يعود «سكة لآفة ويصل شاعر
المعرد . ويرحب الخلال بهذه المهمة . فهو عندو للشاعر مد قديم .
وعلاقتها أشبه بعلاقة تيمور ومهيار في شعر أدونيس

لا يغري أن آتي بالملكة
لا أدري هل يتبع هذا في بحث الملك النائم أم لا يتبع
لكن قد يغري أن أتل بالبحث بأضلاع الشاعر
فأنا منذ زمان أكره هذا المأثور الماكر

سوح لي أمثله اساعد مقعة . وترجح أن صلاح عبد الصبور حاور
أحمد الشروع في تأثره بالقصص . وأدع الأمر لحكمة الصمير الأدبي ولي
ولو قصيدة حسب الشبح جهر كاملة ، فإن لا أعرضها إلا من خلال
هذه المقطع

- 5 -

أنا في مسرحية صلاح عبد الصبور الأخيرة « بعد أن يموت
الملك صحنه شبح من حرد سيق في مكاب بين بين . إنها أدنى من
مسرحيات الثلاث لأول . وكب فصل من مسرحية الرامة . وهي .
عن الأقل . تحت مير وجوده كمسرحية شعرية . ما كان يمكن أن
تكتب بتر

المسرحية . كما يصورها صاحبها . « ملهة مأساوية » . فيها شئ من
يوسكو مؤلف مسرحية « الملك بخرج » . وحيطها الرئيس هو الصراع بين
الايروس والثانالوس . بين مدأ الحياة الذي يمثله الشاعر ومدأ الموت
الذي يمثله الملك . وتجار الملكة - الأرض الأم - لاني الحائلة - إلى
صف الشاعر الذي تحسبها . في حين يريد أفراد حاشية الملك . الذين
دب إلى نفوسهم النفس - النورير والمزج والفاصي والخلاد - أن
يعيدوه إلى عالم العقم والإعمال والموت

تبدأ المسرحية - على نحو غير موفق - بثلاث ساء بقتلها بتر
(هذه أول مرة يدمج فيها عبد الصبور قطعاً نثرية مسطولة في مسرحية)
وكانما يرمين إلى شئ غريب من التعريب البرعني (ولكن نجد ذكرا
لمسرحية برحت « دائرة الطباشير القوقازية » في موضع لاحق من
المسرحية) ويتصرف الشاعر بفوق « والمسرحية التي تقدمها لكم
للينة من تأليف شاعر يدعى صلاح عبد الصبور ، وهو رجل أسود ذو
نظارات ، كان يزورنا أحيانا في أثناء البروفات . » إن إقحام الكاتب
دائه في عمله معروف باحاطة ، فلما يجمع . حاول أدونيس - وهو ،
رغم قامة لشعرية الشاعرة . نرجسي كبير - حين كتب في الفصل
الخامس :

عل أسير على أحمد سعيد على سعيد على أحمد أسير على
أحمد سعيد أسير
بصارح يتكسر كاليبور
وأدونيس يموت (١٣)

وحدونه إدوار الخراط في حناء قصة « في الشوارع » « نداء يتهف
به : - إدوار .. إدوار .. » (١٣) ربما كان ألفرد هتشكوك هو الفنان
المؤلف الذي يجمع في دس ذاته في أعماله

حدث إحدى النساء لثلاث - وهي محظيت لذلك - أن موضوع
مسرحية نينة هو موت أحد جنود . كما ورد في أحد الكتب الصغراء
القدمية « نثر » رميم مقتضات من كتب « الشعر » لأرسطو
وحيكى لشعر أسلوب الصفة محاكاة ساحرة : « وواقع الأمر أن المؤلف
لم يجربها . وربما كان قد اخبر المخرج . الذي أحمر مدير المسرح الذي

في هيته شئ لا يعجبني

ويشت الشاعر للحلاد في القال حتى يصصره

وفي الفصل الثالث تعاود النسوة الثلاث الظهور ، فيعزج ثلاث

بهايات ممكنة

لأول أن ترسل الخاشية لذلك وللذكة إلى العالم السفلي ، فيحز

حزون الشاعر ونعسى في حنينا كما مضى ، ورفيوس في طلب روحته

يوديكى ، وهناك يحكم قصاة الأقدار بقسمة الملكة بين امكك وامشاع

فيرهن الشاعر دلت

والنهاية الثانية هي أن يشب طفل الملكة عن الطوق . ويتأهب

لحجوس عن العرش . ولكنه يجده يتأوى فيقرر أن يريل نقايا الماصي

ويعيد بناء القصر . ولكن دون ذلك أن أمير البز الغرى قد احتل سائر

عرب بنصر

والنهاية الثالثة هي أن يتفقد الشاعر سيد . ويعود مع الملكة إلى

عصر . لكن يحكمه طفل مستقل

ومترك النسوة للنظرة أن يختاروا النهاية التي يجالدها

بن الشاعر هنا . مثل للمنى في «حكاية المظلم الطويل» من مؤلف

تأملات في زمن جريح « . الوحيد في ريلاط فاسد . إنه أحد أقدم

صلاح عبد الصبور ، شاهد عصره وضجيره كصوت في صوته

بن مسرح صلاح عبد الصبور جزء من حركة المسرح الشعري في

عربنا العشرين . الحركة التي يشنها بيتس . ولوركا . وكلوديل .

والبوت هو . مثل هؤلاء الرجال - ثورة على الرعة الطبيعية .

واردد إلى يدبغ الأسطورة والطقس والحلم . وتجاوز لواقع القرن

الثامن عشر الفوتوغرافية . وغوص على أعماق الرعبات والمخاوف في

اللائع: الحمى وباطن الفرد . ومعرض تقدم لشكل عن عماء الوعي

والشعور

لن لاحظت لك هذه المقارنة مسرفة . أو هذا لك - وأنت بحق -

أن صلاح عبد الصبور لا يساند هؤلاء الرجال - وإن انتهى إليهم -

فذكر - أيها القارئ - أنهم كانوا يكتبون ومن وراثهم نراث الإغريق

والرومان . ومسرح عصر النهضة . والمسرح الأوربي الحديث ، في حين

كان صلاح عبد الصبور يكتب وليس وراءه سوى مسرحية انتصار

حورس ، وعروض للشعبانية في القرى والنجرع والمدن ، ومسرح

الفلاحين ومسرح السامر ، وغنيليات خيال الظل وابن دانيال والقوالور

في الأسواق والموائد . وميلودرامات وهزليات عارون نقاش وأبي حبل

القباني وفرح أنطون ويعقوب صنوع ، وغنيليات أحمد شوقي وعزير

أباظة المسرحية ، ومحاولات - بالشعر المرسل - فريد أبي حديد .

وبما كثير ، لا تعدو أن تسمى في اتجاه المسرحية الشعرية الصحيح ، ولكنها

لا توغل فيه ، ولا تصنع تراثا ، أو ترمى تقيدا . لقد رسم صلاح عبد

الصور معالم الحساسية الحديثة في مسرحنا الشعري ، ومكانه - من هذه

الزاوية - محفوظ في تاريخ الأدب . لن تعدو عليه هوادي النسيان

« هوامش

(٨) في انتظار جرد ، صوفى بكيت ، ترجمة د . طير سكندر ، في كتاب مسرح البحث ،
لجنة الترجمة العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ ، ص ١٢٤

(٩) بدر توفيق ، الأميرة بين الموت والانتظار ، مجلة المسرح ، يوليو - أغسطس ١٩٧٠ ،
ص ٧٨ - ٨٣

(١٠) د . لويس حورس ، الحرية ولقد طغرت ، مجلة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ،
ص ١٢٢

(١١) د . جابر جبر - تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور ، مجلة المجلة ، فبراير
١٩٦٩ ، ص ٥٥

(١٢) أندريس . الأثر للكلمة ، الجند الثاني ، دار العودة ، بيروت ، ص ١٩٢

(١٣) يعقوب الخراط ، سلعات الكرياء ، دار الآداب ، بيروت ، ديسمبر ١٩٧٢ ،
ص ١٠

(١) د . لويس حورس ، دراسات في أدب الحديث ، دار المعرفة ١٩٦١ ، ص ١٩٢

(٢) د . أحمد كمال زكي ، نقد : دراسة وتطبيق ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر
١٩٦٧ ، ص ١٩١

(٣) أحمد عبد الفتاح حجازي ، صلاح عبد الصبور ومسرحيته الشعرية مقالة الخلاج ،
مجلة المجلة ، فبراير ١٩٦٧

(٤) مصطفى عبد المصطفى السحرى ، مقالة الخلاج ، رابطة الأدب الحديث ، ص ٥ - ٩

(٥) Issa J. Boudreau, «Murder in Baghdad», The Muslim World Vol. LXIII No. 3, July 1973, p. 241

(٦) د . عز الدين إسحاق ، «توطيد التراث في المسرح» ، مجلة أصول ، العدد الأول ،
أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٩٠

(٧) مصطفى السحرى ، نقب

الرمزية والنراجيديا

في "مأساة الحلاج" لـ"ليلي والمجنون"

كل أنواع التعبير الإنساني . دون استثناء . تقوم على الرمز . بإطلاق الأصوات . أو رسم الأشكال . أو بآتيان الإشارات والإيماءات . أنعاما وغميمات وكلمات . أو كتابة أو علامة أو تصويرا . أو تحريكاً لأعضاء الأجساد أو ملامح الوجوه . ولكن التعبير العام بالرموز العامة المشتركة شيء . والتعبير الخاص . الإبداعي الشيء . شيء آخر . التعبير العام . والرموز العامة . كاللغة . يكون معطيات عامة . التنوع فيها يجمع لطروف سائدة مشتركة . وتغيرها يحدث في إطار الظروف نفسها ونحت تأثيرها . فيلفظ . أو يتم قبله . وفقاً لمقاييس وأوضاع «بشترك» فيها وفي التأثير بها و الموضوع لها . أو التمرد عليها . الجميع . في الزمان الواحد . وفي الوطن الواحد . وأحياناً في العالم الواحد . أما التعبير الخاص . الإبداعي الشيء . فهو فردي . هو التجاور الذي يحققه الفنان - الشاعر - للتقابل والتضاد والامتزاج المتحقق في ذهنه بين التعبير العام . وإدراكه هو الشخصي لما ينبغي أن يكون عليه التعبير في قالب في يشبهه ويملاء بصياغاته الخاصة . وهذا التجاوز . متحققاً في كلمات اللغة وصورها . هو الأدب . وهذا التجاوز . متحققاً في الكلمات والصور المرتبطة بشخصيات تقابل وتتواجه في سلسلة من المواقف المترابطة . هو الأدب الدرامي

سامي خشبة

لذلك . لا يمكن - مثلاً - أن يتحقق لنا إدراك الكائن (ومن ثم النعمة الكاملة) للمعنى الكلي - بأحرانه - لأول أعين صلاح عبد الصبور الدرامية الشعرية (مأساة الحلاج) وأول مسرحياته الطوبى الثلاث . دون أن تنبئ الدلالات الخاصة لمجموعة «الرموز» المترابطة التي يتكون منها المظهر الأول من المسرحية . منذ أن يسقط انصراف على عمق المسرح . فيكشف الشيخ العجوز المعلق على جذع شجرة ويتعمد عليها فرع قصير منها (و) لا يوحى للشاهد بالصلب القبيح . بل يجمع شجرة «ص ٧» - إلى أن يدخل من خلف الشجرة . شيخ في يده وردة ص ٢٤ . يعرف من شخصيات أخرى في المشهد أنه «الشيخ شيخ الزهاد» ص ٢٤ . ونعرف من أول كلمات الشيخ نفسه . أن الرجل المعلق على الشجرة كان «صاحبه وحبيه» ص ٢٥ . وإلى أن يلقى الشيخ إلى الرجل المعلق وردة «حمر» «لون الدم وهو يقوى

ولكن لم يعد نستطيع القول بأن كل أدب هو أدب رمزي . أو أن كل دراما هي دراما رمزية . مادام تطور الإبداع الذي يؤدي - من خلال رتادته تطور الفكر الفكري والوعي والتفكير وبالتطور الاجتماعي ذاته - إلى إعطاء المصطلحات معنى محددة الدراما رمزية . في عصر «نهم الاصطلاح» المحدد بالمعروف (وكل معرفة تحديد كما أنها تحرير من الحدود) هي دراما من نوع خاص . يقوم البناء الذي كنه فيه على أساس رباط جريثاته جميعاً بتصور أساسي واحد . ندعه شاعر نفسه . فتجاور فيه حرفة معنى اللغة . وحرفة دلالات «ظرف» تاريخي . ودعنا إلى مشاركته اكتشافه وتجاوزه في هذا تصور الأساسي الواحد . الذي لابد - بحكم طبيعة الدراما - أن يكون متعدد الوجوه . تتحول المعاني الرئيسة للعمل الدرامي كله إلى مجموعة من الرموز . مكون - في هذه العملية الإبداعية . نالسة للشاعر بدني . ثم في نهاية تلك العملية . نالسة لنا نحن المتلقي - هي محور . والسلسلة الفكرية التي تتخلق حولها بقية المعاني الفرعية . التي تأخذ منها معرّفها . وتتخذ دلالات تجسّداتها من خلالها .

«أعطيك بعض ما وهبت للحياة
بعض ما أعطيت» (ص ٢٦)

ثم يقول : معرو عن يده - وهو شبح بناظره

« لو كان لي بعض بقبك

لكنك مصوبا إلى عييك .

لكنى اسبقيت حبيبا امتعت - عمرى

وقلت لفظا غامضا معناه .

حين ومرك في أبدي القضاة

أنا الذى قتلتك

أنا الذى قتلتك » (ص ٢٧) .

» .

تتراكب مجموعات «الصور» للرؤية والكلمات والأفعال ، لكي يتكون منها محور الدلالات الأساسى والعام للمسرحية . الشبح المعلق على الشجرة - مطوب ألا يوحى وضعه بالصلب العادى . لأن الشبح (إخلاج نفسه) لن تقتصر دلالة « قتله على الإيحاء بمعنى المسيح المصلوب ، أو «العادى» المخلص ، معوث السماء لاحتذاء الشر والتكفير عن خطيئتهم الأولى . بل سوف تضمن دلالة قتله ذلك للمعنى إلى جانب معان أخرى كذلك ، تنصب من معنى أكثر من واحد من ربات الإحصاء والحياة المقتولين : الذين ينصبون لصلبهم المقتولة الأرض . أو شجرة الحياة . لكي تستمر الحياة نفسها .

إن الإخلاج - بما نقله من كلماته مقدم مجموعة الصوفية بحسبه نفسه بالشجرة / الإنسان

« كان يقول .

إذا شئت بالدماء هاتنى وأغشى

فقد لو ضأت وضوء الأنبياء » (ص ٢٠/٢١)

ثم يواصل مقدم مجموعة الصوفية ، لكي يصاعف من معنى الصورة الأولى ، ويصيف إلى دلالة قتل الإخلاج بعدا جديدا

« كان يريد أن يموت كى يعود للسماء

كأنه طفل سماوى شريد

قد هل من آية في مناعة السماء » (ص ٢١)

ولكن ما يقله إلينا من كلمات إخلاج يثبت - بعد ذلك مباشرة - ربه لشجرة المروية بالدم

به يروى يدهانه شجرة جديدة . بعد أن «زرعها» بلفظه الضم . فكأنها كانت محتاج إلى دماءه . لتحيى بدورها - الكلمات - وهو يتحدث عن «دورة» الإنات - من عرس «الدرة» «المنة» إلى اردحار الزرع الجديد .

« كان يقول إن من يقتلى سيدخل الجنان

لأنه يسلفه أتم الدورة

لأنه أغاث بالدماء إذ يحس الزريد

شجرة جليلة زرعها بلفظي العقم

فدبت الحياة فيها . طالت الأغصان »

(ص ٢١ - ٢٢)

ويستعيد مقدم المجموعة الحديث فيستعيد نفس الرمز . وكأنه ص . حقا يرى الإخلاج وقد استحال إلى « شجرة » يدها التي عرسها بكلماته ورواها يده . ثم استحال الدماء « ثمر »

« .. وحين أسلمه السلطان للقضاة

ورده القضاة للسلطان

ورده السلطان للسجاد

ووثبت أعضاؤه بثمر الدماء

ثم له ما شاء » (ص ٢٢)

أما الكلمات ، التي كانت بذورا للشجرة قبل أن تروى بالدم . تصبح عند مجموعة الصوفية ، أو يصبح بعضها ، كمسامير صليب المسيح .

« .. وفرحتا حين ذكرنا أنا علقناه في كلماته

ورفعناه بها فوق الشجرة . »

وهنا يحصل الإخلاج مرة ثانية عن «الشجرة» التي تصبح له صليبا ، ويعلق بها في بعض كلماته ، التي تتحول بقيتها ، في قول بعض أفراد جماعة الصوفية . إلى بذور أخرى تنشر على أفواههم . وتردهم إلى أماكن أخرى كثيرة إنها بذور بالملح الحرق . لكي تنفق مع غرسها في الأرض

« وستلعب كى تنق ما استبقينا منها

في شق محاريث الفلاحين . »

وبذور بالملح الدلال الأوسع :

« وعينها بين بهاعات التجار

وعملها للريح السواحة فوق الموح » .

ولكن الكلمات / البذور ، ستبقى أيضا «كلمات» بالملح الحرق .

« وستخطيها في أفواه حداة الأبل

الحائمة على وجه الصحراء . » (ص ٢٣)

« وتذوقها في الأوراق المحفوظة بين طوايا الثوب

وستجعل منها أشجارا وقصائله . » (ص ٢٤)

أما الشبلى فإنه يرى الإخلاج رؤية أخرى . « يتحول » إليها الإخلاج إلى رمزين جديدين ، فويل الرمزان الحديديان في رؤية الشبلى محل الشجرة المحروسة بالكلمات ، والمروية بالدم . والشجرة بالدم . والمتحولة إلى صليب ، يعلق عليه الإخلاج يده يعض كلماته يده الشبلى .

« .. قد كنت عطرا دائما في وردته

لم انسكبت ؟ .

وردة مكونة في محرد

لم انكشفت ؟ » (ص ٢٥ - ٢٦)

ولكن . إذ يلتقي الشبلى إلى إخلاج وردته الحمراء - الدم لمعصر يعطر دانه المنسكب . ويقول له إنه يعضه بعض ما وحب للحياة . يعرف - حتى في رأى الشبلى - أين انسكب العطر . وعلى من يكشف

محركة علامة الصوفية وشارتهم في الذين فهموا صوتهم بهندريج من
حلال حوار الخلاص في النسيج مع ربيته لتسجين وهو للحبيب
حجرة ، الخلاص الدرامية حبال نوع ، الفصل : المصنوب مع بكى يعمر
ملذته ويطلع شجرته مثقلة بالخمار هل يرفع صوته ، ثم يرفع مسه

من خلال هذين التمرينين - تكتمل من ناحية شخصية خلاصة
"التراحيدي" - ومن ناحية أخرى تكتمل "الرجيدي" الخاصة
ويمكن ان نفس الوقت تغيرها - لكي تصبح "بوع" رجيد و
بلدته - وخاصة بالثقافة القومية التي تمتع بها دوماً الخلاج وتبقى
يتمى إليها - بوعى مطيع - صلاح عبد الصبور

فرعم أن رمره وحمل ه حلع حلاج لحرقه . بأن يضا في مشهد
الثاني . فإنه في الحقيقة بأن بعد أن يكون المؤلف قد دفع بعصبة
الدرامية لمسرحيته وخطوات بعيدة نحو التجسد الموضوعي - سواء
لمصومها . أو لعدد من شخصياتها الرئيسية . وأنهم حلاج نفسه . ثم
ربله الشئ . ثم تليده إبراهيم بن فائلك مثالا لطائفة تصورية حتى
تطالب الحلاج بأن يتصرف تصرف «السياسي» مادام قد اشغل بأمر
الدنيا وإصلاحها . فهو صاحب موقف يختلف مع موقف الشئ .
لكنه يختلف أيضا تماما مع موقف الحلاج الذي يتصرف باعتباره
صاحب رسالة يستمد لأن يكون شهيدا كي تكتمل رسالته . ولكي
يكمل ح على المستوى الفني - قوامه القراجيدى .

وعمل ذلك يندورمز (وعمل) خلق الخرقه كأنه مجرد إضافة شكلية إلى «رموز» شخصية الحلاج ، ورموز المصنوع الدرامي لأسأته . ولكن العلاقات الداخلية بين جزئيات العملية المسرحية وتمصيلاتها شديدة التكثيف والاقتصاد في مسألة الحلاج ، بحيث تنبئ ذلك الظن . وتعمل عملية خلق الخرقه - في ذروة المراجعة العقلية والنسبية بين الحلاج وبين النبل على طول المشهد الثاني - عملية «أول» «معلق» مسرحيا . رمزيا . بمحبه الشعر قوة موضوعية لا نصاعى ، اختارها المؤلف لكي يوحد توحيدا كاملا بين كل «رموز» شخصية الحلاج التي صبغت هذا «الفعل» المسرحي / الرمزي الكامل ، أقصد رموز الشجرة ، والورد ، والدرية ، والكلمات . كان «خلق الخرقه» علامة على أن الحلاج / الشجرة ، قد قرر أن يحمى إلى «وصوه الأنبياء» حتى يروى الدم أعصاه وأعصه . وأن يندركلماته في دبا الله . وأن يفرق بين الدس ذلك القيس من النور الإلهي الذي أنعم به الله . وأن يروى كلماته الشور بالدم الذي سيتحول ثمارا على الشجرة الحسنة . وكان قد قرر أيضا أن يسك عطره . وأن يكشف درته . صانع «اصدوها» - الخرقه - لكي يكشف نور الله لعبور من بينهم الضلام

وبذلك يكون المؤلف الشاعر قد وضع - حتى حثه المشهدين
الأوليين من المسرحية - الأساس التراجيدي لمحنة الخلال ونصيره

فالحلاج - طمعا لكلامه الذي نقله في المشهد الأول جماعة
انصوبه ومقدمها - «يريد أن يموت» لكي يروى بمعاليه بقدر كلامه حتى
تثمر شجرة المعرفة بواجبات السلطان وحقوق الرعية - والمعرفة بحق الله

يؤيد على الحياة نفسها - فعصرها وأثارها ومع ذلك - فإن الشئ
حدد موقفه منذ أن ما سيطرته من كلمات

«يا صاحبي وحبيبي .
ألم يهك عن العالمين .
فما التبت ؟» (ص ٢٥)

بابه ما كان يريد أن يحوّص الخلاج الصوف في أمور الدنيا حتى لا
يصل إلى ما وصل إليه

وعلى ذلك ، يكون صلاح عبد الصبور قد حقق ما اكتشفه شتاير
عند إيس ، فابتكر رموزه ومتكراته المسرحية . لكن يستطيع أن يوصل
« المعنى » الذى يريد .. وشرع منذ اللحظات الأولى فى مسرحيته . يعلم
قراءه ومترجميه « لغته » الجديدة . ولكن الأمر يتجاوز ذلك عند صلاح
عبد الصبور . فقد حدد مؤلف « الحلاج » موضوع الخلاف / الصراع
الدرامى الأصمى الذى سندور حوله دواخ المأساة فى تطورها التالى .
الخلاف بين الحلاج (وبمجموعة الصوفية) ، والشيل - وهو خلاف
سكشفت أنه كان دائرا فى عقل الحلاج نفسه إلى أن حسمه لنفسه بفتح
الخرقه بعد حوار الحاسم مع الشيل - هذا الخلاف ، لذا صمناه
بـ « رموز » صلاح عبد الصبور نفسه ، هو أن الحلاج - وبمجموعة
صوفية التى تبدو سعيدة بما حصلت عليه من الحلاج ، وبما ستورعه من
عطائه على الدنيا - يرى أنه كان من واجب الشجرة أن تغير ، ومن
واجب الزردة / الدرة أن تكسب عطرها وأن تكشف نورها لكن تغير
الشجرة وتعتطر وحتى تستير الحياة ، لما الشيل يرى أنه كان عليه أن
يصور لنفسه ثماره وعطره ونوره . إن هذا الخلاف هو ما سيكون
موضوع المراجعة الدرامية بين الحلاج وبين نفسه ، وبينه وبين الشيل فى
المنظر التالى ، إلى أن يجمع الحلاج الخرقه ، وبروح يذخر ثماره فى أرض
ناس . يسكب العطر ويكشف النور ، رغما عنه . ولكن بإرادته
أيضا . فى مشهد الأخير من الجزء الأول (الكلبة)

هذا المصنوع «الخلاى» الذى صاغه صلاح عبد الصبور فى
المشهد الأول والثانى من المسرحية ، مستخدما رموز : الكلمات البدور ،
والكلمات / المسامير ، والشجرة ، والبخار ، والدم ، والوردة ، والمطر ،
والنور ، هو فى الحقيقة الوجه الأول للمصنوع الخلاى بين الشبل
وصلاح فى المشهد الثانى . وهو موضوع الخلاف بين صلاح وبين
تلاميذه . وبينه وبين «العامة» من الناس (الأعرج ، والأبرص ،
والأحديب) الذين كانوا «يشعرون» أو يتوهمون الشفاء حتى يسمعون
كلماته . حتى إذا هرعت الكلمات وانصهرت ، اكتشفوا أنهم ما يزالون .
وما تزال ديارهم . على حافهم وحالما . (ص ٦٥ / ٦٧) إن هذا
مصنوع خلاى هو فى الحقيقة المصنوع الذى تحمله الدراما كلها .
ولدى سحره الشاهر برموزه الأصلية الخاصة فى هذه المشاهد الافتتاحية
من مسرحية إلى حتمها . ومتشجدا بهذه الكسوة المسرحية ونجلى
خاصة

ولكى الشاعر، صبيحة، جري أماسية بعد هذين الشهادتين

نمونه مسرخی، خاص - یضاحیه واحد من تحمل اصطلاحات أو
تحتقرت الثمر في حرجة - واشتی به مر (وعلی) حلق الخلال

الذي بقي معه في السجن ، مصداً لكتابه . فمر برت مع ريمي لأحد
الذي خرج عازماً على أن يرفع سيف . مهتداً بكتابات الخلاج . و
وحياً يأتي للخلاج النبأ بأنه سيمثل أمام قضاة الدولة . وهدف

هذا أحلى ما أعطاني ربي

الله اختار

الله اختار .. (ص ١٢١)

وقد اختار له الله حين ما قد اختاره هو من قبل نفسه . إن حذر
الظل . يأتي في إضمار اختيار الله . وإشاعر المؤلف يسبح من رموزه
سلسلة من المواقف الدرامية التي تتجسد فيها عملية مواجهة العصبية و
العصبية بين أطراف الصراع الذي يحرص بطله الأساسي . ويصبح الرموز
بعضها وسيلة للتفكير ، تصبح أداة ومصطفاً لتثبيص روحه العصبية
وجوانها وتجردها . تلك العصبية الروحية الدرامية التي يسرق بين
أطرافها بطله . حتى يصل البطل - ويصل نحن معه - إلى شجرة
الحرق أن يختار . يأتي اختياره متطابق مع مشيئة الله . وأن يشاء
الله . فتأتي المشيئة بما سبق أن اختاره بطل

وفي هذا التطابق - الذي هو في نفس الوقت ذروة التركيب الفني
« التراجيدي » لشخصية الخلاج ، والمصير ، وفكرة الاستنارة التراجيدية
التي يريد الشاعر توصيلها إلينا - ل هذا التطابق يتجلى تحاير المفهوم
التراجيدي لأساسة الخلاج ، عن المفهومين الغربيين القديم (الأرسطي)
والحديث .

ولنا بحاجة هنا إلى مناقشة تفصيلية للمفهومين ! يكمن القبول
بأن المفهوم المنسوب إلى أرسطو ، يفرم على أن مصير الإنسان محدد
سلفاً ، يحدده حكم قدرى تصدره الآفة عنتمة أو فرادى ، ولا يعلم به
بطل الدراما التراجيدية . وإذا هو عرف به ، فإنه يعرفه بعد فوات
الأوان . وجهد الإنسان العظيم للإفلات ، يعوقه عن طريق حده حطاً
أساسي في شخصية البطل وسوكة . هو إهمالها وتهاونها . فخطأ هو الذي
يفتح الباب أمام الحكم القدرى المسبق لكي يحد . ويتحقق . وعلى
ذلك يكون هذا المجهود العظيم جهلاً ضائعاً ، برغم أنه ضروري لكي
يكتسب الإنسان قيمته وكرامته في مواجهة القدر الذي لا مبرر له . ثم إن
هنايته لا تدفع إلى الحزن بل إلى التطهر ، تطهيرا نحن من صعد ،
ندفعنا إلى القوي بالاحتمالات المفتوحة أمامنا للسقوط

أما المفهوم الحديث ، الذي صاغه مكتملاً سرية لأولى ،
فريدريش برنتييه^(٢٧) مستفيداً من قانون « الصراع التراجيدي » الميجين
ومن إضافات شليجل وكولريدج . فقام على أساس أن الإنسان صاحب
إرادة حرة . يصارع بإرادته وذكائه لإرادات أخرى . قد تكون طبيعية أو
كثوية . وقد تتجسد في بشر آخرين . يهزمونه لأنه لم يكن « قوياً »
الإرادة ، بالقدر الكافي . ولم يتزود بما يكفي من العلم والمعرفة والذكاء
لكي يفوز في مواجهته لهم . وبما لا يدفع إلى الحزن . ولا إلى
مجرد التطهر . بل إلى الاستنارة - استنارتنا - لها كان يسمى له ، ولك
لكي يعبر في صراعه النبل من أجل الحرية ، والكرامة واحترام
الذات . وقد رفض برنتييه مفهوم بطييين لدى دحلته يسر رولا
وتشاعره . والذي رأى الإنسان مقدراً بقويين ضيعية وجتماعية . حسب
عن القدر القديم . مع مجيئ مدرسة التحليل النفسي . أصبحت تقوياً

وأن ما شغل خلاج منها قيام العدل في دما الله . وسعي الناس إلى أن
يكونوا مثل حائقهم - وهم حادوه على الأرض - وأرواحهم نفس من
روحه - أرواحه فعلى . بل إن كلمات الخلاج أيضاً - في المسرحية -
تقول إن « قتله » كان جزءاً من مشيئة الرحمن التي على أساسها جاءت
مشيئة الخلاج نفسه . فهو علمه الخارقة - بعد أن رخص القرب إلى
حراسان ، وبعد أن طلب من الله أن يمجحه « جلد » لا معجزة . يكون
قد مضى برز دته - حتى عرف مطابقتها لإرادة الله - نحو مصيره . واعيا
متنوح بعين

إن الخلاج يختار لنفسه . يختار صربى الزامه بدياً الله وحلقه .
وصريق مواجته بلستاد . وصربى علاقته بالله . الاختيار الحر الذي
يختم صمصمه ثاملاً الذي من الشر . ويختم نهايته معلقاً على الشجرة
مستوح الدم . ولكن هذا المصير « التراجيدي » لا يتحقق حكم قدر
عسى ومسبق . بل يحدث برزده الخلاج الواعية

والشاعر المؤلف لا يصوغ تراجيدياً أرسطية ، بتحدد مصير بطلها
مد البذل على أساس حكم أعشى صادر من قدر مطلق لا مبرر له إلا
إرادة الآفة ، بل يصوغ تراجيدياً حديثة ، يواجه البطل فيها مواضعات
عالمه . واختبارات عديدة يطرحها عليه هذا العالم ، ولكنه يمكنه أن
يحدد لنفسه بإرادته طريق مواجته لهذا العالم بمواصفاته وحده ،
بمحدد بنفسه مصيره ، دون تدم رومانتيكي ، ولا تراجيح واقعي
عسى

ويتجسد لاختيار الخلاج من خلال « الفعل العظمى » في المشهد
لأول من الجزء الثاني (الموت) من المسرحية . فعل الحوار مع زميله في
السجن ، حول حقيقة الخلاج به : من هو ، وما عمله ، وكيف يقوم
بما رأى أنه تكليف الله له ، وحيرته بين الوسائل التي طرحها عليه ذلك
الحوار لقيمه بتشكيكه ، والنتيجة النهائية لتلك الحيرة

يسأله أحد السجنين عن عمله فيقول إنه « يتأمل » ، وإنه شاعر
« أحياناً » ، وأحياناً يقرأ في كتب القدماء ، وأحياناً « يشهد أسرار
الكون » . ولكنه محدوب « دوما نحو النور » ، وهو ليس ولياً ولكنه
« مولى » ، والولى الوحيد هو الله (ص ١٠٤ - ١٠٦) . فما تكليف الله
له ، سبب دخوله السجن ، للقدور والطريق إلى تمام ما هو مقدور ،
هو « أن أتطلع أن أجي الموت » ص ١٢١

ولكن

« ... فلكني نجى جسداً ، عزوبة عيسى أو معجزته .
أما كي نجى الروح . فبكي أن تملك كتابته . »
(ص ١٢٢)

ويوضح بعد ذلك ، قائلاً إنه يجي الأرواح « بالكلمات »

وعلى ذلك . فإن الحيرة التي يوجه فيها حواراً مع أحد ريمي
سجن . بين أن يرفع السيف أو يرفع الصوت ، إنما كانت حيرة
« حادثة » على ذهن الخلاج . لأنه لم يفكر من قبل أبدأ في إمكانية رفع
سيف . وحده الأول كان الكلمات . كان أن يرفع صوته . وتعب
الحيرة ، دامية ، سبب إحساس الخلاج بمشورته الجديدة . هذا
صحيح حصاراً بشخصي لنفسه . ملوماً للأحرار بعد أن أنهى « ميله

نفسه . مع هود الصبيحة والجمع . إلى ما يرفعه مدناً بروتيتير

بما هو . ر مفهومين عربيين التراجيديا . وما على الفصل
بما من بين الإنسان وبقدري مفهوم تقديم . وبين الإنسان والإرادات
أو غوي لا حجة أو صبيحة و نسخة . التي يصارحها لكي يفور
حريته . مفهوم التراجيدي الذي سحى في ، مسألة الخلاص ، مفهوم
مختلف . قام على أساس وجود علاقة متميزة وهريدة . بين الإنسان
والله . وبين الإنسان والتاريخ (مجمع) ويستطيع القول بأن ذلك
. لأساس ، يكاد يكون واحداً من الملامح الرئيسية للثقافة القومية التي
خرجت منها مسألة الخلاص وخرج مؤلفها

وصلت هذه العلاقة في المسيحية الشرقية (وفي مهدا ، مصر)
إلى مستوى التوحيد بين « الناسوت » و « اللاهوت » في شخص المسيح
الذي حدث به وحدة الإنسان والله إلى أصلها ، وفي الإسلام ، كانت
روح الإنسان صفة من روح الله ، ونزل الإنسان إلى الأرض خليفة له
فيها . وعلى ذلك فليس ثمة محال للصراع بين الإنسان والقدر ، الذي هو
قضاء الله ومشيئته

ووصلت نفس العلاقة في المسيحية الشرقية إلى التوحيد بين الفرد
والشعب (الكنيسة) . وفي الإسلام إلى التوحيد بين الفرد والأمة
(الجماعة) . مع مسئولية كل فرد عن نفسه ، ومطالبته أن يتحمل
بوصفه كياناً مستقلاً - مسئولية الجماعة . وعلى ذلك فإن صراع الإنسان
مع الجماعة (انصرع للتراجيدي - سيبيل) معناه سعي الإنسان إلى إعادة
الجماعة إلى جوهرها الأصل ، إلى ما خلقها الله - وخلق دينها - عليه

وهذا هو ما سعى إليه حلاج المسألة ، فكان صراعه مع « الشر »
متجسداً في « فقر الفقراء » ، جوع الخوص ، وفي قتلان الرجال والنساء
لحريتهم ، واشتد في جردى الحياة ذاتها (ص ٣٥ - ٣٧) ، ولم يدر
صراعه مع قدر مسبق أو حكم إلهي صدر ضده دون معقب وعلى الرغم
من أنه كان يصارع قوى « موضوعية » خارجة عن ذاته ، فإنه يرى -
دلالة الثقافة القومية التي صاغت في التاريخ الحقيقي وفي المسألة
الدرامية - أنه سبق متصلاً بها ، ومتصلاً - من ثم - عن مشيئة من
خلقها وحسنه ، مادام هو نفسه لم يشمل بها ، فاشتبك لذلك - معها
في صراع . فإذا اضطرر ضدها توحداً أيضاً معها ، ومع من خلقها
وحسنه . حتى إذا هرم ، واكتمل كإنسان يحمل بصحة من الله هي
روحه . وما صحه من معرفة :

« الحبيب الصادق

موت العاشق

حتى يحيا في المعشوق

يا إنسان بظناً للعقل ويعمل في ضيق الخطر .

فأعرق خطوك بالمحبوى

سأخوض في طرق الله

ربانيا حتى ألقى فيه

فيمد يديه - يأخذني من نفسي

هل تسألني ماذا أنوي *

أنوي أن أنزل للناس

وأحدثهم عن رغبة ذي

الله قوى يا أبناء الله

كوبوا مثله

الله هوى يا أبناء الله

كوبوا مثله

الله عزير يا أبناء ..

إن المثل التراجيدي مفهومه القومي هذا . فردى وحر في
اختباره ، وليس دمية في يد القدر . ولا في أيدي قوى الطبيعة أو
التاريخ . وهو صاحب لإرادة حرة وواعية . بخصوص بها صراعه ضد ما
يقهره وينقئ إنسانيته . ولكنه لا يقيم حريته على أساس قانون الصراع
الأبدى الذي أخذته بروبير عن هيجل . مستفيد من فكرة التحرير
الإنسان من عبودية الغرب والطبيعة والتاريخ ، التي أفردتها فلسفة
العلم المادية للكانتيكية في القرن التاسع عشر الأوروبي ، بل يقيم حريته ،
ويقوم مصيره التراجيدي نتيجة لذلك ، على أساس وعيه بمنطق القدر
وعقل الله ، وعلى أساس أن حريته - إرادته - جزء من حرية الله
ومشيئته ، في أن يكون الإنسان هو صورته . وأن يكون الكون الذي
خلقه محكماً وعادلاً وإنسانياً

« أراد الله أن نجعل عمارته وتستعمل أنواره

فأبدع من أنير القدرة العليا مثالا ، صاغة طينا

والتي بين حبيبه ببعض الفرض من ذاته

وجلاسه . وزينه ، فكان صبيحه الإنسان . (ص ٧٤)

« بل كنت أحسن على طاعة رب الأحكام

برأ الله الدنيا إحكاماً ونظاماً

فلماذا اضطربت . واعتل الإحكام *

خلق الإنسان على صورته في أحسن تقويم

فلماذا رد إلى ذنوب الأنعام ؟ (١٧٩)

» » »

فإذا عن « السهقة التراجيدية » نبطل . حتى يقول صلاح عيد
الصور إنها « مسرحية » .^(١) ويقول إنه « على ذلك الأساس أثرت
أكبر الأشكال المسرحية تفيدية . وهو شكل « حديد
اليونانية »^(٢)

تحدثت صلاح هنا عن « الشكل » لا عن رؤية الفلسفة التي
حكمت الدواماً وتحدثت من خلالها . تحدثت عن « حديد نفسه » التي
سحق إنيما الكتب الدامي لكي يصح حكمة يصبح لإقامة « دمي
محكمة ومع ذلك قد بعد ، هاربت ، « خلاص » وسقطته « حديدية
ولتخدمها انقى . عن أصولها أصول استخدمها وقد استخدمته
الأسطية وشرحها *

في التفتت لأرمضى . لا يكرر عقل « سقطته » مرتين هي . د
واحدة جعلها عقل . دون « عني مه » عا . - نحن : « عصب » أو « دمه
مصر . الخ يشر منه غيباً « صبره

أما الخلاج فإنه لا يكردها بحسب ، بل يرددها في المرة الثانية
بمعنى كامل ، وفيما يشبه « عدم شعور » مطلقا بأنها « سقطه » . وأما نوع
من الوجه الذي يسمى عليه لا يقوم به . إنها « محنة » الأولى التي أنعمه
به الله . فمحنة وعيا وعارفا ومثولا على توصيل « انوار » الذي حصل
هو عليه . أي معرفته ووعيه . إلى الآخرين .

بسمه اشرفى بأكبر

« عبي الكفر . وبذلك .. هذا القول لي . فاصبح
وان كنت سألقى القول لو كشفت وجه السر ..
أجل . لا . بل ويلقى . جرجرت من زهوى إلى حتى
ولكن ، كيف .. هل أتيت هذا اللفظ على فوق أنوارى ؟
بدن فاصبح . وقل في الأمر ما ترضاه
لقد أحييت من انصف
فأعطاني كما أعطيت . » (ص ٨١ - ٨٢)

ولكنه في المرة الثانية يوضح بما هو أكثر من هذا القول الموجز
« الزمري » . الذي لم يصرح فيه عما كان نوع محنة . ولا نوع عطائه . ولا
مدية ما حصل عليه في المرة الثانية يعلم ما هو أكثر خطورة . في كامل
وعيه . مستهدفا إقناع الآخرين باتباع طريقته في أثناء « رده الطويل » في
الخطبة . على سؤال القاتل أي عمر الحادي « من أنت » وما
حصل ؟ . يقول .

تعثلت حتى عشلت / تعثلت حتى رأيت
رأيت حبي . وأتخلى بكال الجبال . جمال الكمال
فأعطفه بكال الهبة
وأقبت نفسي فيه . » (ص ١٧٧ - ١٧٨)

هذا كان استخدام تكتيك السقطة التراجيدية دائما هو حيلة مبهمة
عبادة الحكمة وإحكامها . لا لتحديد نوع الرؤية الفلسفية -
التراجيدية - للدراما^(١١) . فإن استخدام صلاح عيد الصور لهذا
التكتيك يتسق تمام مع رؤيته التراجيدية الفكرية للشكاملة . إن ما اعتبره
النظر أولا « سقطة » يجب أن يعاقبه عليها بحوره (ص ٨٥) . يعود بعد
أن « اكتشف » وحدة احتباره مع احبار الله (المهور) فيرى نفس
(سقطه) رجلا لا يعاقبه الله عليه . بل يحوله من حلاله إلى « شهيد »
في « أنصوره » وحكمة وفكرة . إلى شجرة مشرقة . وعطر مسكب
دفع الأريج . ودرية مكشوفة السر .

ونقد « اكتشاف صلاح عيد الصور » منذ كتب « مأساة الخلاج » على
الأول . « أوب » ما كنه وأدعاه لناس ولمصرح - « اكتشف أن الكلمات
التي يكتب لمصرح يسمى أن تكتب حيث تصلح لأن تصبح « أشياء »
متحددة على منصفه عرض مسرحي . إما من خلال مصاحبة الفعل
معين يقوم به . من سبلى تلك الكلمات أثناء إلقائه ها . وإما من خلال
كامل مثل هذا الفصل مع اكتمال الكلمات والشخصية الإنسانية دائما
« حده من » الأفعال « التي تتكامل في الدراما مع تكامل الكلمات التي
تكون منها عوافت ومنية الأفعال

وبذلك تستطيع أن ترى في مسرحية الظهور الثانية « دليلي والمجنون » -
التي كتبها بعد خمس سنوات من تأليف « مأساة الخلاج » - « تستطيع أن
تري في هذه المسرحية تأثير ذلك لاكتشافه تقدم « اكتشاف محنة
الكلمات في الدراما المسرحية إلى أشياء » . وتصريفه « حاضره التي استحدثه
بها الشاعر اكتشافه

على عكس « مأساة الخلاج » . تأتي « دليلي والمجنون » من زمن لا
أثر فيه للأسطورة . ولا لتأنيح القدم . ولا لتأنيح فيه أن يظهر نفس من
نوع ذلك الصورى التواقي إلى الاستشهاد حيا في الله . « مأساة الرمنية » -
والموضوعية - التي تفصلنا عن شخصيات مأساة الخلاج وعن
موضوعها . ثلاثي تماما في « دليلي والمجنون » . والشخصيات ذات
الدلالات « الذهبية » في مأساة الخلاج ، تحمل عليها شخصيات تستمد
كل دلالاتها من الواقع نفسه . الذي يعيشه من يقرأ المسرحية أو من
سيناهدها على منصة العرض المسرحي

وبذلك ، يقدم لنا الشاعر شخصياته وموضوعه وقصته في الفصل الأول
من « دليلي والمجنون » تقديمًا يوحى بالمباشرة والموضوعية . شيان صحفون
من سنوات ما قبل يوليو ١٩٥٢ . يعملون في مجلة صغيرة بالقاهرة .
بتحاورون حول ما تطرحه الحياة في مدينتهم العصرية على عقولهم تتوفاة
إلى الحرية والعدل . والشئ الوحيد الذي يعلبه الشاعر على أحد جذور
القاعة (منصة العرض) هو لوحة « دون كيشوت » لدوميه . إنه الشئ
الوحيد الذي يحمل دلالة « مبهمة » ، تشير إلى معنى العارص الذي عاش
في عصر يسخر من الفروسية والنبل ، ويحلم بأن يكون وحده في هذا
العالم ، ميزانا ومبشرا للنبال والعدل ، ولكن ضرباته كلها لا تصيب إلا
أعداء وهميين ، ولا تنفذ سوى صحايا وهميين أيضا .

والحوار في الصفحات الأولى لا يقول لنا إلا أن زملاء العمل
هؤلاء مع إجماعهم على رفض الواقع الظالم وبأسد الذي يظلمهم ،
فإنهم يختلفون اختلافا شاسعا حول الأسلوب الواجب اتباعه للتعامل مع
هذا الواقع . حسان يفصل التعامل بالعنف ، يحمل قلبا في جيب
ومستدسا في الحبيب الآخر ، ويزاد لا يعرف بالتحديد طريقة يعاملها في
معاملة ذلك الواقع ولكنه يستطيع أن يفكر ب« حفظ العلم » . وبغيره هو
نفسه ، وبخلافات زملائه ، وسعيد شاعر بفضل أن يحاور العالم . ويحاور
زملاءه وأعداءه ونفسه - بالكلمات ، عصاه يخرج من الحوا كما يحدد
المواقف ، وما يحدد أفضل الأساليب لمواجهة هذا حكمه الزيف
والاستغلال والقهر والتجهيل . ولن نخدعنا هذه الساحة - في تقدم
الشاعر لشخصياته وموضوعه - طويلا . فسرعا « سيفرح
« الأستاذ » - وقد يكون هو رئيس تحرير المجلة - أن تكثر حميد
مسرحية « مجنون ليلى » لأحمد شوقي . حتى يشتركوا بوعي في عمل
جماعي واحد - موضوعه هو حب - عني هذه المشاركة أن تعرب
بهم . وتسمح لكل منهم أن يكتشف الآخرين . ويكتشف دونه

« تسعى مجموعتنا كي نتعرف
إد تدمج الأصوات وتتألف
نلق عن أوجها أفعلة العمل المعقدة
ويعود إلى بشرتنا المفقودة » . (٢٠)

ابعد ثواب المهد من أرض عامر
بأرض نقيب من مصر

وليل العصرية تنفر دورها من مرد لأوى لإلتاح لاس من مصر
عن نفسها حق من حلال النسي

أما سعيد - فإنه لا يتصعق من يورده يورده لا بعد
يكشف له أستاذة لا حقيقة معي ككلمات بل حقيقة ما يسعى له يكون
عليه (شعر سعيد) : زاء جى

« ماذا تبقى من ليل في هدى الكلمات
إنك تبقى معها أن تكسر قشر عذارتها .
تخرج معها امرأة طفلة
متبرلة بالشهوة والصمت
تبعك إلى جزر الحب الملعون
الجزر المتوحدة على أطراف الكون المسية
أو ترقد تحت جناحك فاشرة الشعر كعجوة
في تابوت اللذة والموت . » (ص ٣٣)

عبد الله يتطرق سعيد في أدائه على أحسن ما يكون . إحساسا واضحا
والأستاذ لم يكن - في نظر سعيد - يتحدث عن ليل العصرية ولا عن
مشاعر الجون القديم ، بل عنه هو . وعن ليلاه العصرية

هنا تتجسد الشخصيات والكلمات التي أحدثت من المسرحية
القديمة ، لتصبح رموزا للمسرحية - وللشخصيات الدرامية -
الحديثة . تصبح الشخصيات القديمة وكلماتها بعدد ذب - أكثر
بالحقيقة ودلالة عليها - للشخصيات الحديثة بسلطانها العادي الخادى
الذي تقدمت به في البداية . يطلق سعيد في أدائه لليل - النداء الذي
يكفى قدا استطاع أن يوجهه إليها باعتباره « سعيد » . واعتباره « سعيدة »
الصحيحة . ونحل سقطة لسانه وتردده بين الحلم والعمل :

تعالى نحش بياليل في ظل قنطرة
من اليد لم تنقل يا قدماء . الخ

إنه يعرف . كما سيقول لليل بعد ذلك . أن حلم الحب هو « المسكن »
الحقيقي . أما حلم الحرية فهو الحلم المستحيل

« إلى انطلق من رصفي في حبلين
الحلان صلي وقيامه روحى
الحرية والحب

والحرية برق قد لا يفتق عنه غيم الأيام الخهمة
برق قد لا يصره عيناى . وعينا جيل المتعب
لكن الحب يلوح قريبا منى » (ص ٤٣)

ونلى ندرك أنه حينما يمثل دور المحبون فإنه يناديها هى . لا سدى ليل
العصرية »

« شعرا من التزيين

ومع توقيع الأدوار تبدأ شخصيات الليل واحتون ، و
كتسب بعدها « ليل » و « تقمص » حقيقتها فالصورة الأولى التي
تجسد « ليل » بكر سوى سطح حقيقتها - وسيشرح عمق تلك الحقيقة
في الحق - مع تقمص شخصيات مسرحية عديدة

تمج « الأستاذ » سعيد دور « محب » - دور أن يمر ذلك -
وكأنه « صبح حساب دو » ورد « ليل » سبروح ليل العصرية حية
محسوس .

« .. فله سميت العقلاء ومظهر أولاد الناس
وهو لدالي حق في الحب . »

أما ليل فيصبح الأستاذ دورها لسميتها « ليل » أيضا . الشخصية في
الحلة . لى تحتج بأنها « لا أعرف منى بعد » . في حين يرى الأستاذ
أنها « حق » « ليل » « روح صالحة بين الواقع والحلم » وفي نهاية هذا
الشهد الأول . الذي وصفت فيه البلور الأولى المتطورة
والاكتشافات التالية - بقر « الأستاذ » أن يكذب « في الحب » رسالته
التي يعتقد أنها كفيفة بكل مشاكل الواقع كله ، في حين يوصي بتخليد
المؤس باعتف - بأن يكذب « في البصاء »

الكلمات هنا ، التي تبدو هادئة . والتي تلقى كأنها دون ظهر ، هي
لنى ستتحول إلى الأفعال الرئيسية في المسرحية مما بعد . وهي التي
ستكشف عن « دلائل » الرئيسية لشخصيات الدرامية ، وعن الموازنة
لدرامية المحورية في المسرحية كلها . وستظل لوحة دوميه - عن دون
كيشوت - في مكانها في المشهد الثاني ، تظلل الكلمات والأفعال
والشخصيات جميعها . ولكن سيضاف الشيء الرئيس الجديد . مع
بداية « تجارب » القليل ، بين سعيد (في دور الجون) وليل (في دور
ليل) . إذ سينفص كل منها دوره القليل . لكن يكشف كل منها
حقيقته . وس يكون « صون » (فيس بن الملوح في مسرحية أحمد شوقي)
هو تلك الشخصية المسرحية القديمة ، وإنما سيكون هو البعد الرمزي
لحقيقة سعيد شاعرنا الثوري الحالم بالحرية وبالحب في عصرنا الحديث ،
كما أن ليل العصرية . التي قهرتها قوانين عصرها الأخلاقية في مسرحية
أحمد شوقي . لن تكون هي تلك الشخصية صاحبة الإرادة القوية
ولامتثال العظيم في المسرحية القديمة . بل ستكون « ليل » الشخصية التي
تكشف - بالحب - ما تحتاج إليه الإحصاء والامتراج من صبح
حياة معي ومصر في الأمتصر . وبكها كذلك لا نستطيع أن نغير من
من معنى حيا . إلى ليل أو يمسحها التحد

عبد صلاح عبد الصبور من مسرحية أحمد شوقي . مشهرا من
نفسه شئت بلنى هو المحبون ليل في ملاد روحها لأوى مرة بعد أن
تكون قد تروحت - برادها - حتى لا يصح أنباء . ويختار صلاح .
لأبيات التي بعد عن فرحها مانعور على « محبها » . وعن عزمها
مشركة . في أرض لا شعور بالانماء إليها

أحق حبيب القلب أنت بجانبى
أحلم صرى أم عن مسهاد

مرد عليها

«مدد كمليتنا المفتوحة
لا تحمي ورد حداثتها من نقر الغربان
أو من قبلات الغل الهبان
آيات من شعري..» (١٠٣)

ثم يسترجع لذكراته السوداء ، وينص لو يستطيع حذف أو استبعاد ،
بشاء من هذه الذكريات ، وعلى لها لحظة أن كانت ليلته تناديه «أحق
حبيب القلب أنت بجاني» . كانت لحفتها هي شروة الحقيقة .
والامتزاج ، والتوحد ، وتوهم الحاجة بالحب من عصر تحرر الحرية
والعدل . ولكنه عجز عن تحقيق الحب . بعد أن تخلل عن السعي إلى
الحرية ففقدوها جميعا ، لأن ليل كانت في ذات الوقت ، الحية
والمدينة معا . فيها سوا - دون فصل بينها - ودون غيرها - كان يكنى
وعده ، وشوقه ، بالحب والحرية .

ولكن المؤلف يحصى في مستحسناته «مرمره» ، «كوب» من
«ليل» - المدينة - سعيد - إلى دروبه «أناوية» ، على لحظة اكتشاف
«السهم الواحد» ، وأن ما انتهت ليل فأنفدها - كامرة - تعديبه
والطهارة - وأضدها - كمدنية - أخريه وسيرة ، كان قد سبق فأنتهت
سعيدا وأضده - كرجل - القدرة على الحب . وفقدته - كثوري -
القدرة على الفعل . وفي هذه اللحظة يدخل حسام - منتهت بين -
الحائز - ورمز «السهم الواحد» لكي يحاول طرد سعيد الذي يدور قفنه
وهو نفسه يوشك على الانتحار . ثم سمع صوت «بالع جرائد» يعين
احتراق القاهرة . (١٠٩)

ولا يكتمل هذا المعنى إلا في المشهد الثالث ، بتحديث الأستاذ مع
رياد ، إذ يتكاشفان فيعتان أنها في ليلة الحرية ، كان «وه» يدع
أطفاله . وكان الثاني في مضي أو خيرة ، فيكون حكم الأستاذ على
الحيل كله بالإدانة واليوار وعبث السعي . وهذا تتوحد ليل - لليرة
الأخيرة - دون حضورها - مع المدينة :

«ولمّاذا تتجمع ، نظري
تأمل أو بكى ، بهضحك أو تتحدث
نصرخ وبدع
بهايل ومن
ما دعا أغفيا ذات مساء
وتركتنا حبة أعينا في كنف الغرباء
نحن زعموها انتم
وصحونا لئلاها انتهكت متعددة مستسلمة في فرش
المخضراء» (ص ١١٤ - ١١٥)

أما سعيد ، الذي يملك النصف الثاني من لأساة ، والذي كان قد قنع
منذ البداية بدور الممبدان للبشر ممجى الشاعر الذي «يتنطق بالكلمة
ويصير بالسف» ، والذي كان قد اقترح اكتشافه محب بينه وبين ليل
باكتشافه لعجزه عن أحسنها ، وعجز كلماته عن تحرير المدينة

«لا أنوي أن أنساه»

رجرجه في صوتك حين تناديني
كي أتبعك وأترك ماضي كما ترك لؤلؤة عطينا السوداء
كي تبرد للنور وللشمس .»

لم يكن ذلك «التدريب» مسرحيا داخل المسرح على طريقة بيرتيللو ،
حيث يكتشف «الجمهور» الحقيقة من خلال المقارنة بين ما يجري في
المستوى «الحقيقي» ، وهو المسرح الأول ، وما يجري في المستوى
«التمثيلي» ، وهو المسرح الثاني . بل كان «التدريب» في ليل والمحبون على
هذا مشهد لمتق من مسرحية أحمد شوق «درا ما داخل انداما» .
حيث المستوى ثان - أي مشهد أحمد شوق نحو الأكثر حقيقة
وعوضا في حقيقة مشاهد شخصيات المستوى الأول ، أي أماسة سعيد
وبلي ، في دراما صلاح عبد الصبور . وسعيد وبلي هما اللذان
سكتنهن الحقيقة قبل أن يكتشفها نحن ، بل إن الدراما «الداخلية»
حادث من أحدها ، لكي يكتشفها من خلالها حقيقة وحقيقة وصحة
المأساوي ، ولم تأت من أجناس نحن . لقد تخلص صلاح عبد الصبور في
استخدامه لمشهد أحمد شوق من جزء كبير من المشهد الأصلي ، لكي
ينطلق مباشرة ببناء سعيد إلى ليل أن تبعه لكي يتجروا بالحب من
عصرهما المظلم ، ذلك البناء الذي يطلقه سعيد - في التدريب - من بعد أن
تدب ليل ببناءها الذي يكشف قبحها بوجوده في جانبها : واستعدادها
لأن تعبد أيامها الخوالي .

ولكن هذا المشهد الأصلي ذاته ، يعود - في النظر الثاني - من
الفصل الثالث - لكي يستعدده صلاح بتسلسله الأصلي ، وفقا للحاجة
النسبية لشخصياته ، والموقف الذي وصلت إليه هذه الشخصيات ،
بعد أن تكون ليل «العصرية» قد سلمت حسنها - في بنائها الأصلي من
الإحساس بالحب للحائز حسام وبعد أن يكون سعيد قد انهار معنويا
بدي اكتشافه لهذا الانتهاك الذي يرتبط في ذهنه بانتهاك أمه في الماضي .
وانتهك مديته (وطه) في الحاضر إيهابته كراة بعد كل ذلك . ومع
إدانة سعيد من إعماله ، ما كان «التدريب» قد أوصلها إلى اكتشافه ،
ويستعدان ذلك الاكتشاف . ولكن تكرار المشهد بينهما - في هذا
الموقف - لا يهدف إلى مجرد استعادة اكتشاف الحب الذي يربطها ، بل
يهدف إلى المعنى الذي يقف عنده . «الانقباس» في آخر سطرين من
سطور أحمد شوق . على لسان ليل

أندركت أن السهم بالقيس واحد
وأنا كلبنا للهي غرضاه ؟ (١٠٥ - ١٠٦)

فقد كان سعيد يرى أن ليل وحدها التي أسكت «ويا هي
منه» وحدها عن تسليم نفسه للحائز ، إذ لم تفرق بينه وبين حبيبا
يعجز عن حقيقة . وعن أن يأخذها . وعجزها ويحبها المعنى الذي
تردده

«سعيد إلى أفتح لك . لأجسمي
بل كل مغاور روجي وكهوي للنمية
سعيد
هل تأخذني يوما ما ؟» (ص ١٠٢)

الحجرات المعلقة ، هو أبرز مثال على استخدام صلاح عبد الصبور الرمزي لكل عناصر التكوين في مسرحه . ففي بداية المشهد يستخدم سعيد بيت إليوت المشهور : السوة يتحدثون ، يرحس يرحس . يذكر مايكل أنجلو - ويهسهه التفسير الصحيح الذي يدس على ريف العصر - وريف المدينة . وقد كان سعيد نفسه يرفض هذا الريف

ولكن البعد الحقيقي لوجود هؤلاء « الثوار » الخليل الثلاثة ، حسان وسعيد ورياد - في هذه الحانة ، لا يتجلى إلا من خلال حوارهم حول قضيتهم من ناحية ، ثم من خلال الأغنية التي يرددونها المعنى المصور مرتين على طول المشهد

« والله ان سعادى زمانى لاسكنك بامصر
وابى فى فيكى جينة فوق الجينة قصر
واجيب منادى بنادى كل يوم العصر
دى مصر جنة هبة لى يسكها
واللى بي مصر كان فى الأصل حوانى !! »

يكسب هذا « الموال » الشعبي معنى خالص الجدة - معنى دمريا - ينوقف الذى وصفه فيه صلاح عبد الصبور : موقف حوار الفنان المزدوج ، الثوريين المجرى من العمل - حول عجزهم بالذات ، وحول حادثتهم صانعيهم لهم ، وابتداء الإشارة إلى امتلاك بيل ، رمز المدينة (مصر) وانتهاكها . إن عاشق المدينة لن يحاول أن يكون عاشقها الوحيد ، بل سيأخذ بنادى بنادى ، « دى مصر جنة هبة لى يسكها » ، كأنه يدعو لتفريق لشاركتها حبيبته ، وهم آخرون مجهولون ، باسم الموصول (العامة : اللى - اللى) الذى لا يدل على أحد بعينه ، وإنما يدل على أى واحد ، أى واحد « يسكها » ، سعيدا كان أم حسانا !

• • •

في مأساة الخلاخ « أقام صلاح عبد الصبور » تراجميته الحديثة في إطار من تاريخ أمته الرومى وثقافتها الموروثة ، واستمد رموزه من ذلك التاريخ وتلك الثقافة . وسج الرموز التراثية مع إطار ليدى الروحى والثقافى لكي يصنع التراجمية . وفي « الليل والجنون » قدم تراجميته الحديثة الثانية . في إطار من تاريخ أمته الساسى حديث وثقافتها المعاصرة . واستمد رموزه نص من التاريخ نفسه ومن الثقافة ذاتها . لكي يصنع التراجمية كذلك كانت تراجمية « الأول راجيد » استشهد ونطق وكانت الثانية تراجمية « سعادى » معنى وحب

ولكن التدرج تاتان لتحقيق نوع واحد من الاستقصاء . هدية سان هذا التاريخ وتلك الثقافة - على غرض معاداة مأساة سعادى بغير عيب - سواء استشهد بظننا أم سحر معبود - ذلك الإشعاع من النور التراجمية الحديث . النسي نصي ركانا من ثقافة الأمة - متحد فيه كرامة الإنسان - وكريانه

بل أنوى أن أحيها مثل حيان للمستقبل
مثل حيان شعوبه والعدل
مثل حيان للحلم
حلم لا أقدر أن أنمكه ، لكنى أقدر أن أنمته .
(ص ٧٨)

أما سعيد : فيخرج من دور المصور - العاشق (حقيقته الأولى) ، ويتضمن المستوى الثانى من حقيقته (المشرب بمجنى القادر على الحلم وعلى تعبير المصير في آن معا) ويكتفى بأن يكمل إليه رسالته

« يا سيد القادر من بعدى
أنا أصغر من يتظروك في شوق محمود

نرجو أن تأتى وألقى مرة
فألهى تلهى
والناس تعدد
بما أن تتركنا الآن
أو لى تتركنا بعد

حاشية : لا تنسى أن تحمل سيفك ! (ص ١٢٤) +
(١٢٥)

وقد يكون من « انظم بنقدى » هذه المأساة المصرية أن يترك الحديث عن بنائها لرمزى - الذى أقيم لكي تنسج منه خيوط المأساة - على جريئات رموز المصور وبناء الحديث « طاباء الرمزى - التراجمية سدراما كلها ، لا يكتمل إلا من خلال سجع دقيق لبقية الشخصيات ونوف . التى تحصل هي الأخرى على نصيبها من العمق الدرامى ، وهو العمق الذى لا يتحقق عند صلاح عبد الصبور إلا بالرموز ذات لإجاء المأسوى . أو الرموز التى تنسج جوهر التراجمية بوجه خاص

إن ريد المتوسط بين عصف حسان وشاعرية سعيد ، وبين ما في الأول من حسم وما في الثانى من تردد ، يصبح أيضا هو « ريد » راوية المصور ، ويكمل ريد الحقيقى بالكشف عن دلالات دوره الذى سيمر به مأساته الواقعية ، وإعادة في النهاية .

« لا أعرف يا أستاذى كيف أخلق فوق المأساة
والمأساة ودانى ، وشم فوق جيبى ، قيد فى قفسى
(ص ١١٦)

وحسان الذى كان تمكن أن يكون هو يوحنا المعمدان الذى - لو أن سعيد كان هو شخص ، بعدد أهميته بعد أن عجز عن قتل الخائن (حسان) ولا يكون « معمدانية » حنيفة - وإن كان قد تحوّل إلى مدبر ، كرت

ولكن نساء مسرحى لا يكمل عود دقة المثلث في رسم شخصيته بعدده مركبة . فافعل الغد للدراما حاج أيضا إلى الكبر . وسج الذى تحرك فيه الشخصيات والأحداث لا بد من مدح مع ما سحر فيه . وعلى المشهد الثانى من الفصل الثانى - مشهد حده - حيب خرج لانتظار نمره لأور ولاحيد خارج مضاف

وانظر أيضا مقدمة برونتيير للكتاب «حريات المسرح» في المصدر ذاته ص ١٠٨ - ١٠٩

(١) - (٥) صلاح عبد الصبور، حيل في الشعر ص ١١٨ - الطبعة الأولى ١٩٦٩

(٦) - بر اندفاع أوديب - أو فورست - وصلابة أكتيوني في مودجبة كسلب كروبون، كما أن صناع ما كيت حليل - وضعت حيلت لحدود بعد طول تردد - هي صفحات هؤلاء الأبطال التراجيديين - ولكن شغل بر الرؤيا التي يصرح ويطلب لأبطال اليونانيون - ورو - على كليل من خلال أبطال هيكسج

(٧) - لا - ر الصفحات من مسرحية «ليل والجنون» - الطبعة الثانية - دار الشروق ١٩٨١ - وسأرجع إشاراتنا التالية لنص للمسرحية هذه الطبعة

(٨) - هذا بر قول ليل أنقل حبيب القلب .. بلع
إل أن يقول ليس : تعال على يليل ... بلع
عند حوار مهم بينهما ، كجاءه صلاح عبد الصبور في هذا المشهد - ولكنه مبعود
لاستخدام ما اعتز به ، في التوقيع المناسب له مذهب في مسرحية ، بين سيد ولى ، في
لنظر الحق من الفصل الثالث ، كما سنرى بعد قليل

(١) - صلاح - الطبعة الأولى - ديسمبر ١٩٦٥ - دار أدب - مذهب - مشهور -
هذه الصفحة تاتي في كتاب مصر للمسرحية

(٢) - أنظر G. Sauer The Death of Tragedy, pp. 128-129 p. 293

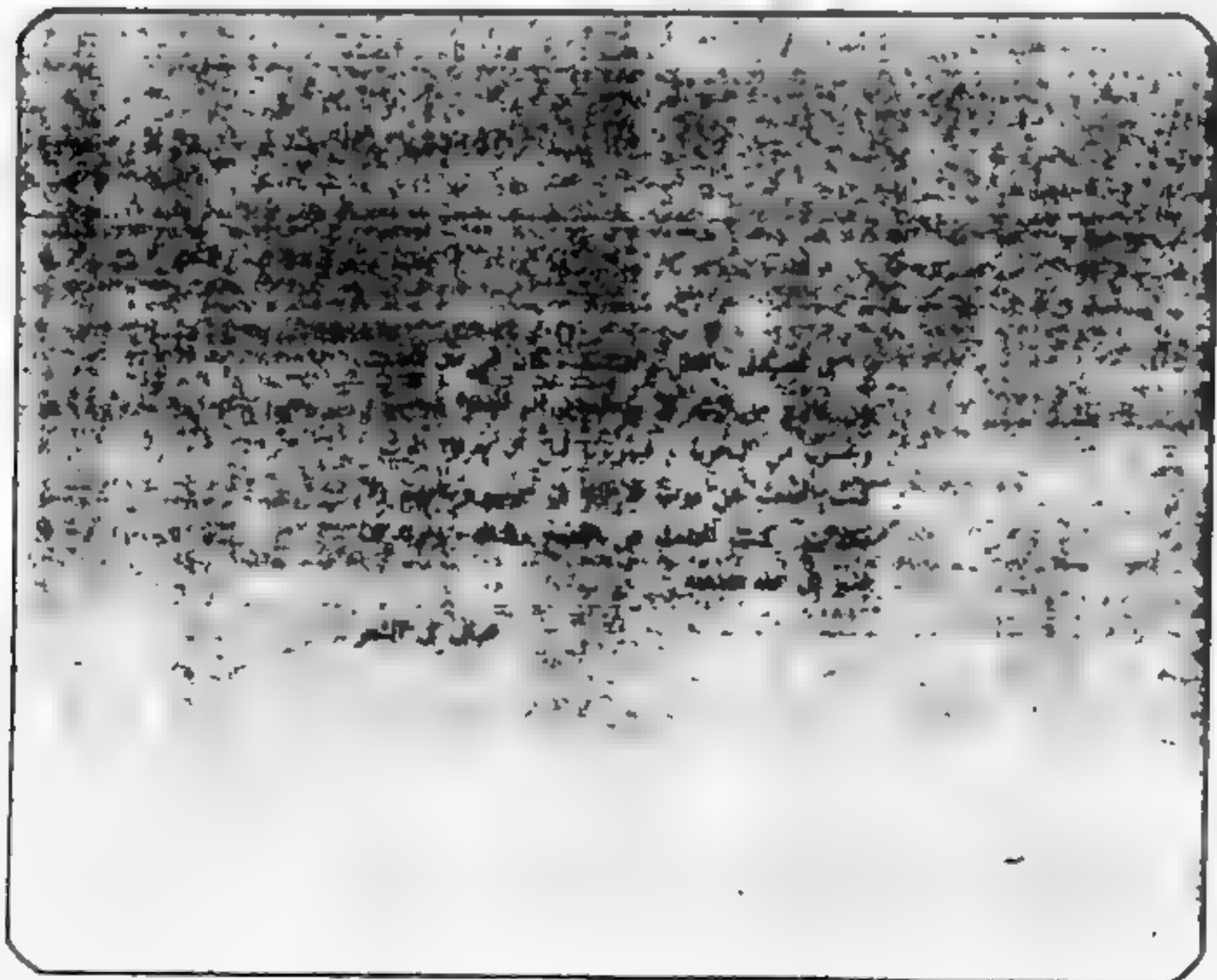
ومصر بعد كليل من مصر - لقد كان عليه أن يخلو لمسرحياته مبالا من مصر
التيولوجي (ميتولوجيا مؤرخة) ، وكان عليه أن يتذكر الرموز والمفكرات المسرحية التي
يسلط بها أن يوصل منها لخرج - ثم إضاههم على يد اتصال الجهة خاصة للمسرح
الواقعي - لقد كان (إيس) في وضع الكتاب الذي يتذكر لفة جديدة - فكان عليه
مبطل أن يفسرها لقراءه - P. 200

وراجع أيضا European Theories of the Drama (1961), p. 481

في حديثه عن فردريك برونتيير - إن فكرة أن التراجيديا لابد أن تقدم صراعا من نوع
ما - لفكرة كديمة منذ أرسطو - ولكن برونتيير يمس إلى أبعد ما وصل أرسطو ومبجل
ويعتادها - إنه يضع فكرة الصراع لفكرة الاختيار الإرادي المراء

(٣) - أنظر

Henry Arthur Jones, Introduction to Brontë's Law of the Drama -
European Theories of The Drama, pp. 468- 478



أَسْتَلْهَا مِنْ التَّارِثِ الشَّعْبِ وَالْأَسْطُورَى

فِي سِرِّهِ عِلْدُوعِ عَجِزِ الصَّبْرِ

ظاهرة الاستعانة بالراث الشعبي والأسطوري من الظواهر اللاتعة في إبداعنا الأدبي والفني . لا
لأنها ظاهرة جديدة كل الجدة على هذا الإبداع . ولكن لأنها أصبحت تم في إطار من الوعي الفني
والفكري الذي لا يمكن إنكاره . ولقد كان هذا الوعي عمرة من ثمار الإيمان بالفكر الديمقراطي الحر
عند جيل الرواد^(١) . من جهة ، ثم هو - من جهة أخرى - ثمرة من ثمار الإعجاب بالإبداع
الغربي . الذي تبنى الأسطورة والراث الشعبي منذ بواكير إنتاجه . فقد تبنّاها عند اليونان ،
فالكلاسيك الفرنسيين . ومازال كذلك حتى الآن . ومن جهة ثالثة كان هذا الوعي وراء كل محاولة
لإبداع أدب وطني قومي . في مواجهة التيارات الأجنبية الوافدة

عصا مزمى

- ١ -

« المحزون » و« عنبرة » . لأن سيرتها مبثوثة في كتب الأدب . ولأنه
وجد في هذه الروايات ما يرضى ذوقه ومفكره . وبالرغم من هذا لا يكاد
يشك في أن أحمد شوقي لم يقتنع بما يدرج به حكاية عيون كي هي
مروية في كتب التراث . كما لا شك أيضا في أنه قد - على حرم - بما
كان يروي على ألسنة الشعب من سيرة عنبرة في مسرحية
واللافت أيضا أن مسرح شوقي التاريخي بعيد من بعض روايات
الشعبية التي تسقت إلى الروايات التاريخية . كما فعل في موضوع « الحبير »
خاصة^(٢)

وشوقي حين أدخل هذه الموضوعات إلى المسرح لم يصف إليها
كثيرا . فقد ظل دخلها الارتباط بالرواية التراثية التي يختلجها هذه القصة
أو تلك . حتى إن حجم ما يفجره من دلالات باطنية لهذه القصة يظل
ضئيلا بالقياس إلى معطياتها المباشرة^(٣) . ودلت أن أحمد شوقي

ولقد حاول المسرح العربي الاستعانة بالراث الشعبي في مرحلته
بكرة من تأليفه . فبعد أن بدأ هارون النقاشي ب«وليد» . تلى «ألف ليلة
وبله» في مسرحية «أبو الحسن المفضل أو هارون الرشيد»^(٤) . هذا . في
حين بدأ أبو حنبل القباني من «ألف ليلة» مباشرة . فاستخرج منها
موضوعات لثلاث من مسرحياته^(٥) . كما كتب عن «عنبرة» السيرة
الشعبية . لدى كتب عنه شوقي فيما بعد وكذلك كتب اخرون عن
موضوع المعان بن الخلد ويومي يؤسه ونعميه . وعن حياة امرئ
القيس . وحياة المهمل مبدئي ربيعة . وعن حرب البسوس . إلى غير
ذلك من الموضوعات التي يغلب عليها الطابع الشعبي الواضح

وإذا كنا قد درجنا على التأريخ للمسرح الشعري بداية من شوقي .
فإن شوقي قد التفت إلى بعض ما في هذا التراث من قيمة . ولكن دون
أن ينظر إلى شعبية هذه الموضوعات التي استلها . فقد كتب شوقي عن

كان - في الواقع - يحاول إرساء من جديد واقع ، هو من الكتاب المسرحية الشعبية - وإبرار وجوده من التراث كان يرى في إبرازها قيمة مبدئية وعكسية

وفي هذا الإطار نفسه بدأ عزيم أياظة الكتاب المسرحية عن « قيس وليلى » ، ولها ظل عزيم أياظة مرتبطا بالحكاية التراثية ارتباطا انتهى به إلى إهدلو الحكاية نفسها . وإهدلو القواعد المسرحية والقيمة الفكرية معا

ولكن عزيم أياظة ما لث أن استدرك على نفسه فجاءت مسرحية عن « شهريلو » معبرة عن مرحلة جديدة في الاستعانة بالتراث الشعبي ، فانتقلت إلى أن « الحكاية » ليست الهدف من العودة إلى التراث ، ولكن الهدف الأساس هو التفاعل مع هذا التراث وسطه بهوم الشاعر وعصره . ولم يكن عزيم أياظة هو من بدأ هذا الطريق بطبيعة الحال ، إذ كان قد سبقه إليه عميد كتابنا للمسرحيين ، توفيق الحكيم ، مسرحياته عن « شهر زاد » و « أهل الكهف » وغيرها .

وعلى هذا الطريق - طريق الاستعانة الرائجة بالتراث - سار كثيرون ممن جاءوا بعد الحكيم ، مثل باكتير والشرقاوى وصلاح عبد الصبور والفريد فرج وغيرهم

عند هؤلاء الكتاب لم يعد لهم الأول - كما أشرت - سرد الحكاية ، كما حدثت أو - بالأحرى - كما يروونها التراث - بل صارت الحكاية عندهم ترد إلى عناصرها . وكثيرا ما تصاب إليها عناصر جديدة تتواصل مع العناصر التقليدية ، ثم يعاد تركيبها جميعا في شكل يشع صورا جديدا على الحكاية نفسها ، فإذا هي قد تحولت إلى شكل جديد ومعنى جديد . فبعض من الرؤية الفنية والفكرية للكاتب ، تلك الرؤية التي تعتمد على ثقافته وعلى قدرته على تحليل مجتمعه والكشف عما في هذا المجتمع من مشاكل إنسانية أو سياسية أو اجتماعية

لقد انتقلت الاستعانة بالتراث الشعبي عند هؤلاء الكتاب من مرحلة « الاحتذاء » الكامل . أو شبه الكامل - للتراث - إلى « استلهام » ومع هذا التراث ، يتقن من عناصره بمقدار ما يصيب إليه

وكان هذا نتيجة طبيعية للاحتكاك بالتلفات الأجنبية في مناهجها لأصدية . ونتيجة للشعور المتزايد بالذات القومية ، والحاجة إلى الخروج على الأشكال المتوارثة بالأدب - أو التجديد فيها على الأقل - بالنفوة إلى أشكال جديدة ، مختلفة ، ومصامية جديدة متكررة

وحدث هذه لفترة - التي بدأ فيها توفيق الحكيم في الإنتاج - كان هناك وهي جديد بالتراث الشعبي والأسطوري يخرج إلى الوجود . لقد أصبح ينظر إلى هذا التراث على أنه يمثل القيم الفكرية والثقافية والروحية بشعب . ويمثل خصائصه النفسية . وأصالة في مواجهة الظروف التاريخية المتغيرة

- ٢ -

ودخل صلاح عبد الصبور إلى ساحة الإبداع الشعري مسلحا بمرآته للتراث العربي - الشعري والتراثي - وقراءته للتراث الشعبي -

وبخاصة « ألف ليلة وليلة » ، على ما سعى ، ثم متابته لأعمال الرواد المسرحيين من شوقي إلى الحكيم ومن تلامها ، وكذلك اتصاله بالنتاج الإبداعي الأجنبي - الشعري والمسرحي . وقد تفاعلت كل هذه الروافد الثقافية في نفسه ، فكانت - حين دخل إلى المسرح - جزءا حيويا من تكوينه الفكري والفني .

وبعد كان جزءا لا يتجزأ من روح صلاح عبد الصبور سعى ، هذا لا يكذب - بتجربته في مسرح - ذلك أن « القصيدة الغرامية » - بأصواب المحددة متجاوزة وتنصرفة - وموضوعية - وجديتها بالموقف والافتكار - - تشكل جانبا كبيرا من شعر صلاح عبد الصبور . ويشير إلى طبيعته بخوله إلى إنتاج مسرحي قيم بعد

- ٣ -

وبالرغم من أن صلاح عبد الصبور يصر على أنه دخل إلى المسرح من باب الأدب^(١) ، فإن التمتع لأعماله يجده يحقق تصورا متقدما ومتكاملا لمسرح . يجعل من أعماله علامة بارزة على طريق المسرح الشعري العربي ، تجاوز فيها كل ما سبق من نتاج في هذا الحقل الفني . هذا التصور هو الذي جعله لا يقع أسيرا لموضوعاته فيتنازل عن مطالب الفن المسرحي ، ولا يقع أسيرا لمطالب الفن المسرحي بفقر موضوعه عن التلاؤم مع الشكل المسرحي . لقد ترك صلاح عبد الصبور موضوعاته حرية الحركة داخل الشكل المسرحي . كما جعل من الشكل المسرحي إطارا مرنًا يتشكل مع شكل الموضوع على مدى المسرحية . شيئا فشيئا . حتى يكتملا معا . إن الشكل عنده لا يتصلب من الموضوع ، بل هما - في الواقع - شيء واحد ، فلا يستطيع أحد أن يتصور أحدهما دون الآخر . ولعل هذا ما جعله لا يقف عند حدود شكل مسرحي واحد في مسرحياته جميعا . بل إنه يكاد يكون قد جرت شكلا مسرحيا جديدا في كل عمل من أعماله .

- ٤ -

هذا التعامل الحر مع الشكل المسرحي كان رائد صلاح عبد الصبور أيضا في التعامل مع التراث الشعبي والأسطوري الذي ستلهمه في أعماله . ففي عملين من أعماله التي استوحى فيها عناصر من التراث الشعبي . وأعلى « الأميرة فتطورة » و « بعد أن مجت المثلث » ، لا يقف الشاعر عند حدود سرد حكاية واحدة بعينها ، أو عند استخدام عنصر بعينه من عناصر الحكايات أو العناصر الشعبية . بل يجد نفسه في موقف مكرى ومعنى . يدفع هذه الحكاية أو تلك . أو هذا العنصر أو ذلك من حكاية شعب أو أسطورة . إلى أن يقهريل دائرة وعيه الفني . استجابة خذا للموقف . وحين يستدعي موقف الفنان الموضوع الذي يمكن أن يجسده فيا استدعاء تلقائيا فإن الفنان عندئذ يكون قد قطع نصف الطريق للتصير عن ذاته وعن موقفه تعبيرا صادقا وحيًا . كما يكون - في نهضة منه - قد حوّل الطريق لتدليل موضوعه للشكل الذي

ليكن كل القراصان الشجعان
من يخلو مآهم في عيبك
لثك خداماً لا عشاقاً
أو عشاقاً لا معشوقين

ولو حلقنا هذا الحدث المسرحي . وعدنا بكل عصر من عناصره إلى مصدره التراثي . لوجدنا أن بداية الأحداث تنطلق من استسلام الأميرة للحارس وحبانها لأبيها حتى يقتل . وقد استلهم الشاعر هذا العصر من حكاية عربية قديمة . روىها المحدثي وابن هشام . عن حصن الحصن بالتراب . الذي فشل سابور ذو لاكتاف في فتحه . برعه طول حصاره . ويقابل ابن الصيرة بنت نصير . وباصطحاب صاحب الخصر . أطبت يوما مرات سابور فأعجبها بجمه . فأرسلت إليه أن يصير لها أن يتزوجها فتدنه على مكان الذي يفتح الخصر منه . فقص لها ذلك . فدلته على مهر عمر بأصل الخصر . أو يقابل . ثم سرقت مضج باب الحصن من أبيها وأرسلته إليه . فدخل وقتل بها . وبعد أن تزوجها لم يأمر أن يحونه وقد خانت أبيها . فقتلها ومثل بها .

ومن الواضح أن الشاعر أخذ عناصر الحكاية هذا تعبيرين مستصحب دلائلها في سياق تصوير رموز المسرحية : التعبير الأول يمثل في استبدال - السندل - الحارس الداخلي - بسابور الخارجي من الخارج . فالحدث المسرحي داخل لا خارجي . وأما التعبير الثاني فيتمثل في أن الشاعر استبدل بقتل الأميرة على يد سابور - كما تروى الحكاية القديمة - نبيها إلى خارج المدينة .

أما العنصر الثاني في المسرحية فهو ما يسميه الشاعر « بالهواجس الليلية » ، أو مشاهد « التجميل العفوس » الذي تقوم به الأميرة مع وصيفاتها كل ليلة لتجمل مشهد استسلامها للسندل . ثم مشهد قتل أبيها . الذي يخرطل بعده في بكاء حارق . وهو عصر يد كروا بطفوس العزبة الشجيرة من جهة ، وبإحدى حكايات « ألف ليلة » من جهة أخرى . عطفوس العزبة عنه الشجيرة تقوم على إثارة الندم الشديد في ذكرى التخل من الحبيب بن علي - روى الله عنها - في يوم كربلاء . والحسين يمثل الأب والقائد والمثال ، والتخل عنه كان حيلة للدين وثلاثة ولقيم التي حارب من أجلها .

ثم هناك حكاية تنفر من حكاية « الخيال والثلث سات » في ألف ليلة . وهي حكاية « العور العشرة » أو الشاب الذي لم يسهل بقية عمره . وهي حكاية عن شاب يصل بعد حول حواف إلى قصر يعيش فيه عشرة من الشباب . يقومون كل ليلة بطفوس الكاء المر . ولطيف وجوههم بالسواد والرماد . فلا يصح لشاب صير على سواهم بالخارج عن صب ما يفعلون . وتوفقه بحدسه على استعارة نبي مر . كما واحد منهم من قل . فإد هو يقتل . بوسيلة سحرية . في تمكنه كل مكانها من النساء . فيروج بغيره . ويصبح منكمش ويعيش معهم عاماً . ثم بكاه لفره . على أن لا يصح له معيب . وفي إحدى مرات يفورده فصوله إلى الشاب المخطور . فإد به يفورده في حدث كان عند الشاب العشرة . فقصه إليه في حلقوس بدمه . بعد أن حرب . جريده

وفي مسرحية الأميرة تنتظره يستدعي موقف الشاعر حكاية عربية قديمة . وعصر من حكاية في « ألف ليلة » . وشخصيتين منها أيضا . في حين يستدعي الموقف في « بعد أن يموت الملك » عناصر من ألف ليلة . ومن أسطورة « ميلورا » اليونانية . ومن أسطورة « جلجامش » البابلية . وغيرها من العناصر السبعة والأسطورية . وهذه العناصر - في كتاب المسرحيين - تتدخل فيما بينها تداعلا إيجابيا نشأ عنه حكاية جديدة خاصة بـ « ساعر نفسه » حيث لا يشعر المرء بمرارة أي عصر منها داخل سياق نبأ والرمز للعمل المسرحي

أما مسرحية « ليل واغنون » . التي استلهم فيها صلاح عبد الصبور حكاية موحدة هي حكاية محزون بن عامر العربية القديمة . كما استلهم مسرحية شوقي « محزون ليل » . فقد أثر لها الشاعر أسلوبا مختلفا في الأداء الفني . إذ جعل من الحكاية المروية ومن مسرحية شوقي معا خطين لحدث يجري في مصر قديم قيام الثورة . على نحو أتاح له البعد الكافي عن الحكاية التراثية . حتى لا يقع في أسرها وفي مخاطر التكرار الفني أو الفكري . ولكن هذا المنهج في الاستلهم - الذي يمكن أن يصدق عليه اسم منهج « التوليد » أتاح للشاعر أيضا أن يخلق العلاقة خديلة انطوية بين التراث والإبداع الجديد . فلا بد لكني لفهم كل أعداد المسرحية أن يعود إلى هذا التراث . وأن يوازن بين انتموز المتقالمة فيها . وبوأت بعد قراء المسرحية ومهمها إلى هذا التراث نفسه . في قراءة تستصحب بالمسرحية . لوجدنا فيه أغورا « قصصه » كما قد يحدث على رؤيتها فيه . ذلك أن الشاعر قد استطاع - من خلال هذه المادة التراثية - أن ينفش واقعه وقضاياها . فأصاف إليها بذلك أعدادا جديدة

- 5 -

وسوف كتبت هذا شجيرة مسرحية « الأميرة تنتظر » . لأنها - في رأيي - تمثل كل الخصائص الفنية والفكرية لمسرح صلاح عبد الصبور . كما أنها تمثل نموذجاً يعتمد في استلهم التراث الشعبي والأسطوري

وتدور المسرحية حول أميرة عذبة اسمها حواس والدها عن نفسها أولاً . ثم ربي لها أن تنجح له سرقة خاتم الملك وقتل الملك . وان تدافع عن اعتلائه العرش . وقد كان جراء الأميرة من هذا الحارس - الملك عن هذا كله النبل خارج القصر والمدينة كلها وتميش الأميرة مع وصيفات ثلاث لها تحت سقف كوخ في غابة السرور يحرم معهن الام الماصي ويدم الحاضر واشواق المستقبل . فهو يحدث في كل مساء ما جرى في تلك الليلة المشتومة . ليلة قتل الملك . وقد ظل الحال على هذا حتى جاءت الليلة الموعودة . ليلة عودة السندل - الحارس المنصب - ليعود بها إلى المدينة لكني تقيم له شئون ملكه الذي كان قد تصدع وأوشك أن يهار . ولكن هبات هذا جاء القربيل ليفضي على السندل . بعد أن كشفت الأميرة كذبه . وبذلك يتيح القربيل للأميرة ولادة جديدة وحياة جديدة . تصبح فيها سيدة نفسها . ويصبح كل القراصان حذما لها . أو كما يقول لها القربيل

وواضح أن عصر «الندم» حيث لا يقع الندم هو المسطر على شاطئ الحكاية ، في حين تقرب «المواجد» في المسرحية من مشاعر «التعزية» الشعبية ، في أنها تجمع إلى الندم وتقريع الملك ، انتظاراً بشارت التغيير في المستقبل

ومشهد المواجد في المسرحية ينتهي بالكاء الحارق ، الذي يدخل السندل في وسطه ، وكأنه جزء متمم للعنصر - كما تقول المسرحية وقبلها يكون القردل قد دخل على الأميرة والوصيدات ، حكمت كل شخصيات ، على نحو يندر بالمواجهة وإخراج الأزمة على أي حال . ومعروف أن الكاء في الحكاية الخرافية يرتبط دائماً بظهور القوى الخيرة لمساعدة البطل على طريق تحقيق مهامه .

«والسندل» شخصية من شخصيات «الليالي» أيضاً ، وهو صورة للملك الطاغية الذي ينتصب للملك من أهله ويحكمهم بالقهر . وتسم شخصيته بمزيج من المكر والحديعة والكبر والطمرة

وه القردل ، كذلك من شخصيات «الليالي» ، حيث يجد ثلاثة من «الهندية» في حكاية «الحمال والثلاث بنات» التي أشرفت عليها وكل واحد منهم ذو مظهر يدعو إلى السحرة والاحتيال . وقد كان واحد منهم في حكاية حكايته . فإذا هم يجتمعون غاماً من كداحل غام يدل عليه مخرجهم الخارجى . إسمهم جميعاً أبناء ملوك فقدوا عروشهم وخاضوا بحارب مريرة في حياتهم . اكسبهم الحكمة والمعرفة والخبرة بالحياة . فهم - إذن - مزيج من الحكمة والسحرة ومن تحقيق الحياة المبينة والحكمة البديعة

وبل هذه النهايات واضحة في شخصية «قردل» المسرحية . لدى «بغى» ولا يكتب ما يحدث . ويضم الأحداث قبل وقوعها . وهو فوق هذا «سوق بصوت» - لعله صوت التاريخ ، أو صوت الشعب ، أو صوت ضمير الأميرة نفسها

- ٦ -

وكي سبق أن أشرت . فإن متلقى هذه المسرحية - فإذا كان أو متفرجاً - لا يشعر بمראה أى عصر من هذه العناصر - التي قد تبدو متباينة ، بعد أن نقرأها في مصادرها . ذلك أن الشاعر قد صهر هذه العناصر جميعاً في بوتقة موقف مسرحي مكث وعميق ، كما صاغ من هذه العناصر حكايته هو الخاصة به . ويلتوقف القارىء والفكرى الذي ارتضاه

إن الشاعر بضمنا . منذ بداية المسرحية . في جو عرب علينا لأول وهلة ، ولكننا لا نلبث أن نكتشف أننا - في الحقيقة - نعيش تجربة عشناها طويلاً . ذلك أنه احتار لبناء المسرحية - لو جردنا هذا لبناء - الأسلوب البنائي للحكاية الخرافية - فالتقابل واضح بين الوصف المبرق لبذخ الأميرة وملابسها وما يسمى أن يقدم إليها من طعام وممتعة . وذلك الكوخ الفقير الذي تعيش فيه . ثم الطغوس التي تمارسها الأميرة مع وصيفاتها ، وهي أشبه بطغوس المسحر في الحكايات الشعبية وخرافية

ولو تفحصنا الشخصيات من هذا المنصور . لوجدنا الأميرة تمثل الطفلة - والسندل يمثل لقوة الشريرة . والقردل يمثل بقوة الخيرة الماعنده . التي تتدخل في اللحظة المناسبة . حين تشتد الأزمة بالظل أو الطفلة . لتبدأ وتقدم النصيحة التي تشير إلى الحل الأمثل للحاضر والمستقبل معاً . وهذه نفسها هي الشخصيات المزدوجة التي تتكرر - تقريباً - في كل حكاية خرافية

- ٧ -

وإذا كانت الحكاية الخرافية - كما يراها الدارسون - مجموعة من الرموز المتشابكة التي تشير إلى التجارب النفسية التي يمر بها الفرد في مراحل حياته المتعاقبة ، فإن الشاعر يستعمل الرمز متجاوزاً به التجربة الفردية - النفسية ، إلى الرمز المتصل بتجربة قومية سياسية

نحن نستطيع أن نرى شخصيات المسرحية كلها - تقريباً - وهي تنمو إلى مستوى الرمز . فالسندل رمز على الحاكم الصاعية لدى ينتصب ملكاً ليس له . بالحديعة ، والوهود الكادية ، وبالقتل والتشكيل . ولكنه ما يكاد الحكيم يستقر له فترة حتى يكشعه الشعب . ولا يلبث حتى الدين أعماه أن يغضوا من حونه ، وهذا بالضبط ما حدث للسندل . وكان هذا هو الهدف من وراء تسمية الأول لدى أحدثه الشاعر بحكاية «حصن الحضرة التراثية» . باستبدال السندل - حارس الملك - بسابور الفارسي .

أما الأميرة فلا تمثل فرداً واحداً ، ولكنها أمة بكاملها ، خدعت يوماً في إنسان ملأ أذنها بوعود الخصب والعطاء فأسلمته نفسها وعرشها . فتحل عبا وأدار ظهرها لها ، وهناها «عن فكره وتصرفاته» . دون أن يستطيع قتلها - كما فعل «سابور» بآبنة الفضيزن ، لأن الأميرة خالدة باقية بالرغم من كل شيء

أما القردل فهو الذي «بغى» ويكتب ما يحدث ، إنه الشاهد على التاريخ ، وصانعه أيضاً . إن القردل في المسرحية لا يفصل عن الأميرة ، فهو يأتي وهي على وشك البدء في عواجدها النبيلة مع وصيفاتها «بأن في ليلة يشعر فيها جميعاً بأنها ليلة غير كل الليالي» ثم يجلس معهم في الكوخ . وهذا جزء من المشهد الذي كس يمثله ، ويبدو شاهداً ، ويشي متنداً . وهكذا التاريخ دائماً ، قد يبدو له شاهداً سلبياً على ما يحدث . لكنه - في الحقيقة - صبور حتى . وإرادة عاقلة للأمة ، ترن أمورها ، وتحمك عليها . ومن هنا يكون ارتباط القردل بالأميرة ، فهو ضميرها الشاهد . الذي رأى التجربة وعامها . ثم هو إرادتها المتعددة لحكمها . ولهذا فهو يلقي عليها خلاصة تجربته كلها في النهاية . وكأنه يتحدث بلسانها

يا امرأة وأميرة
كون سيدة وأميرة
ولتلقى ألوان الحب ولا تعطيه
اضطجعي مع نفسك

القردل لا أتلق باسمه
إلا أن يصبح ظلي في عيبي

الوصيفة الثالثة . هل لك في قصة غير ؟

القردل خبزي لم ينضج بعد

الوصيفة الثالثة . ومنى ينضج خبزك ؟

القردل حين أغنى

الوصيفة الثالثة . ومنى ستغنى ؟

القردل إن فرحت أغنني

الوصيفة الثالثة . ومنى تفرغ أغبتك ؟

القردل مارالت شلوات لم تلام بعد

ويخبزي آخر سطر فيها ..

ولعل الطابع الشعبي في هذا الحوار - وبخاصة الجزء الأخير منه - واضح ، حيث التسلسل والتكرار^(١١) ، الذي يعرف التراث الشعبي الكثير من نماذجه في الأغاني والحكايات ، وهو حوار قد يعنى في البداية ، ولكن كلما تقدم الحدث كشف لنا عما في الحوار من دهره نعر رمزية الشخصية التي تنطق به من جهة ، وتبرز رمزية المسرحية كلها من جهة أخرى ، وكذلك يزيد هذا الأسلوب في الحوار من شوق المخرج وتوقعه ، وبخاصة أنه يأتي مع استمداد الوصيفات ولأميرة لأداء «مواجهته» ، وقبل ذلك كله استقبال الوصيفات للأميرة الذي يتناقض تماما مع الكوخ الذي يمشن فيه . هذه العناصر كلها تتجمع أمام الملقى فتريد شوقه وترغبه ، وتقوم بدلا من الحركة الخارجية البطيئة في المسرحية ، التي لا تكاد تشر ببطئها ، لأن الشاعر استطاع تعويضها (بحركة داخلية) نغمنا على الثابتة إلى نهاية «المواجهة» ، التي عذب عليها عنصر «الحكي» المصحوب بالتمثيل الصامت . وبعد هذا تبدأ الحركة في الاندفاع السريع منذ دخول السمدل حتى مقتله

- ٩ -

ولقد جمع الشاعر كل هذا داخل بناء مسرحي بسيط غاية في البساطة ، ولكنه عميق عمق الرموز التي تكتنفها المسرحية كلها فالمسرحية فصل واحد . ولم تكن تكون غير هذا : لأنها لو طالت لفقدت أغلب إمكاناتها الفنية فهي حكاية رمزية مركزة . وهي أشبه بقصيدة درامية تستخدم الشخصيات وأوقف هتفئة محمدا حيا لرمورها المكتمة .

ولا يبنى هذا أن المسرحية تقصر مواضعها عن المواضع المطلوبة في أي عمل مسرحي جيد ، بل على العكس من هذا . نجد الشاعر يوظف كل العناصر الشعبية التي استلهمها ، ولما حصلها به من رموز ، في بناء مسرحية على درجة عالية من الجودة

فالمصراع في المسرحية يدور حول محورين

الأول هو صراع الأميرة مع نفسها ، بعد أن خدعها السمدل عن نفسها وعن أبيها ، ومشاركتها ورضائها ، طمعا فيما وعدتها به من وعود

ولتكفك دالك
ليكن كل القروان الشجعان
من بخلومراهم في عيبك
لك عدا ما لا عشاقا
أو عشاقا لا معشوقين .

وهذه العسة بين الأميرة والقردل هي التي تبعد المسرحية عن اسلية فإن اكتفى الأميرة بالمواحد البلية التي تدبب نفسها فيها حزنا ونكاه وتعذبا لنداءات . يجعها في موقف سلبى واضح تحتاج فيه إلى ما يغير وضعها . ولكن لو نظرنا إلى هذه «المواجهة» في ضوء الصلة بين الأميرة والقردل . لوحدنا أن الأميرة حزينة حقا ولائحة لنفسها حقا ، ولكنها أيضا تريد ألا تنسى . حتى يمكنها أن تستجمع إرادتها وتغير ما هي فيه

ورمزية الشخصيات نعرها بعض الرموز والإشارات للشورة في المسرحية . فلي الأميرة في عادة «سرر» ، والسرو من الأشجار الدائمة الخضرة . التي رمز إلى الاستمرار والخلود . ومعها يستمر خمسة عشر خريفاً ، وهي إشارة تاريخية مباشرة ، تشير إلى طرف تاريخي محدد عاشته مصر

- ٨ -

ولقد نحقق استلهامه للتراث الشعبي في جانب آخر من المسرحية هو هاية في الأهمية ، وأعنى به الحوار الشعري . فالحوار في المسرحية - إلى جانب دوره المسرحي في الإبانة عن الشخصيات والمواقف وأبعادها - يقوم بتجسيد جو خرافي ورمزي واضح

فإذ كانت القوى المساعدة التي تقوم بدور الناصح والدليل للبطل في حكاية الخرافة قد تكون حيوانا أو طيرا أو نباتا^(١٢) . مما يشير إلى توحيد الإنسان مع الكائنات حتى تساكنه الكون . فإن الحوار المسرحي يجسد هذه الرؤية من خلال توحيد الإنسان والكائنات . فالوصيفات - مثلا - بصفهن لأميرة بأن بورها «شمس في السم» . وه غيرها ينصوع قبل بدوته البيت . وه غيرها حمل زهور مرشوش بانور . وغير ذلك من صور تشير إلى فكرة التوحيد مع الكون . وتعمق الرمز في شخصية الأميرة أيضا

ويجد الطابع الشعبي أيضا في هذا الجزء من الحوار المسرحي حين تستغل الأميرة والوصيفات القردل الذي اقتحم عليهن الكوخ

الوصيفة الثالثة : هل ضفت عطلاتك في الغابة ؟

القردل بل هذا قصدي

الوصيفة الثالثة : ماذا يعني ؟

القردل أن أنهد ما أرحاه الصوت

الوصيفة الثانية : حين تقلمي في الغابة حتى أوقفي في باب الكوخ

لكن لا تنتظرك

القردل : أنبأني الصوت عن تناهي للقياء

الأميرة : من ؟

المخصب والتحدد . ولهذا كانت وظيفة « المواجه » - وكما أشرت - مريحا من تأييد الذات وشحن المهمة انتظاراً للحظة اللقاء - أو لفعل المواجهة - مع السمدل

أما الخط الثاني للصراع فهو صراعها مع السمدل نفسه . وهو صراع كان قد بدأ قبل خمسة عشر خريفاً . بانتصار السمدل وتغلبه عليها وهي كذلك عنه . ويكون اللحظة التي تأتي فيها السمدل إلى الكوخ لحظة المواجهة النهائية بينهما ، والتي يحسم فيها الصراع - بانتصار الأميرة

وعلى الرغم من الساء الرمزي للشخصيات ، فإنها لم تتحول إلى رموز جامدة جافة ، بل ظلت لكل شخصية - حتى شخصيات الوصيفات - ملامحها الخاصة . وانعكاسها ، وردود فعلها وراء الأحداث

إن هذه المسرحية تعد - من أجل هذا كله - عملاً فنياً حياً ضمن أعمال صلاح عبد الصبور نفسه ، بما استطاع أن يحققه فيها من مرجع كامل بين التراث الشعبي والمسرح من جهة ، وبين التراث الشعبي والشعر من جهة ثانية ، وبين المسرح والشعر من جهة ثالثة . حتى نتعد - في تصويري - نموذجاً فريداً في المسرح الشعري العربي حتى الآن

هوامش :

(١) انظر د. عبد الحميد يوسف : مقدمة « دفاع عن القولاكن » ، للدكتور أحمد مرسى : مجلة الدماء للكتاب ١٩٧٢ ، ص ٣

(٢) انظر : د. محمد يوسف جيم : المسرحية في الأدب العربي الحديث . بيروت ١٩٥٦ . ص ٣٦٧ وما بعدها

(٣) السابق ٣٧١ وما بعدها .

(٤) ما يزال مثلاً في الأذهان ذلك المصراع الذي شهده الحفلة على هذه المسرحية : « يا حبيبنا من عناصر شعبية ، واسع

د. محمد مدور : مسرحيات شوقي ، مجلة مصر ١٩٥٦ ، ص ١٠٠

(٥) د. عز الدين إسماعيل : وظيفة التراث في المسرح . مجلة بصائر الجديد الأول - أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٢٨

(٦) راجع الفصل الخامس « بالفرقة الدرامية » في : د. عز الدين إسماعيل : شعر المرحى : قصاص ، دار الكتاب العربي ١٩٦٧ ، ص ٢٧٨ وما بعدها

(٧) في خطاب أرمسته الشاعر المرحى وهو في أثناء عمله بعدد في كتاب الموضح . ولد جاء



فه . وقد دخلت المسرح عن طريق الفساطة والثقافة . بين بعض الكتاب الأوربي مسرح من طريق المسرح ذاته . وفي حين لم تشهد تجربة مسرحية إلا مسرح المدارس . و « بعض الفرق الدورية » ولكن عرفت للمسرح عن طريق شكسبير في الإنجليزية . وتوفيق الحكيم في العربية . ثم عرفت بعد ذلك للفرجانات لإبريق . وانضمت بعد ذلك فرادى للمسرحيين الكتاب

(٨) انظر : المسعودي - مروج الذهب . بتحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد - المكتبة التجارية بالقاهرة . ١٩٥٨ . ٢ / ٢٥٦ . وابن خلدون - السيرة النبوية - طبعة المكتبة التجارية بالقاهرة ١٩٣٧ . ج ١ / ٧٧

(٩) احكيدي و طبعة دار الشعب لألف ليلة وليلة ج ١ / ١٩٧٤ وما بعدها والطريف أن تلك المسرحية بالمراسم عليه

(١٠) انظر الفصل الخامس بالمسحاة الخرافية في : د. هبة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، مجلة مصر ١٩٧٤ .

(١١) راجع الفادج التي حلقها د. هبة إبراهيم في كتابها : الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق . الفصل الخامس بالشيخ البتال . وعلى الرغم من نصبتها هذه الفادج في أشكال بقاء مختلفة ، لا يخلو التشابه بين هذه الفادج في استخدام التمسك والتكرار

إن الأدب العظيم والفن العظيم لا يولدان في جيل أو جيلين . بل في أجيال متلاحقة متأخرة . بكل مصنها . جميع بعض . والأدب العظيم والفن العظيم هما طريقنا الوحيد لحظى الدنيا عطاء جولا . ونقهر الموت حين يحن

حتى نقهر الموت

تأثير إيونسكو

صلاح عبد الصبور

مسرحية مسافر ليل

□ نأشئ سلامة

(١)

يتمثل مسرح الميث بـ «تجربة المؤلف لعبية الوجود وقسوته» في مسرحية «مسافر ليل» «كوميديا سوداء» التي كتبها صلاح عبد الصبور عام ١٩٦٩^(١). وفي المقدمة التي كتبها الدكتور صبر مرحام للمسرحية، يصف الكاتب صلاح عبد الصبور بأنه «أبرز شعراء مصر المعاصرين»^(٢) ويعترف صلاح عبد الصبور بلقبه لإيونسكو في هذه المسرحية، في التذييل المنشور معها.

«منذ خمس سنوات، حققت اكتشاف الشخصى ليوجين إيونسكو، حينما شاهدت مسرحيته «الكراسى» في القاهرة. انهمت بعد ذلك أمهاله، ولادة من الزمن، اعتقدت بأنى فطنت منهجه الدرامى على مناهج كل من عناه. وبعد عامين، كتبت مسرحية مأساة الخلاج التي لم يكن بها أى تشابه مع أى أسلوب فى حديث من أى نوع. أما هذه المسرحية، فهي مختلفة. إن إيونسكو مائل فيها، دون ظل من الشك» (ص ٦٢).

ويحصل إيونسكو موصفاً عظم اللغة وعشية الظروف الإنسانى، ويرى عناصر الطبيعة الكوميديية لموقف الإنسان:

«إن الأحاسيس بعشية ما هو عادى شائع، وبعشية اللغة - يربطها - إما هو بالفعل تجارز لها وانغلاق إلى ما وراءها. ومن أجل أن تتجاوزها يجب علينا أولاً - وقبل كل شئ - أن ندفن أنفسنا فيها: إن ما هو كوميدي، هو غير العادى في حالته النقدية الخاصة. ولا شئ يبدو لي مثيراً للدهشة أكثر مما هو عادى مبتذل. إن ما هو فوق الواقعى، موجود هنا، في تناول أبلينا، وفي محادثات البوعية»^(٣).

ومن المثير عليه - بشكل عام - أن مسرح الميث، هو مجموعة من الأعراف والتقاليد، تأثرت بمسرح القصة الذى ابتدعه أشتون آر تو Antonia Artaud، واستحلها عدد من الكتاب المسرحيين مثل كامو وساتر وبيكيت وأداموف وجيبه و ن ف سيمبسون ويستر وإللى. ورغم أن النقاد يحرصون على ألا يدمجوا مسرح الميث بأنه «مدرسة» فإنه يبدو أن إيونسكو نفسه لم يكن يجمع بشكل كامل في أن يعمل ذلك.

ول تذييله، يصف صلاح عبد الصبور لاستحالة ترجمة كلمة absurd إلى العربية باستخدام كلمات تتوافق مع كلفى (irrational لا معقول) أو (frivolous عابث أو طائش) وكلتا الكلمتين لا تبدو مرضية. وينتهى إلى تقديم تعريفه الخاص: «إنه دليل إلى كسر قيود المنطق العقل، عما هي طرق جديدة وطريقة تستلهم «روح العقل» (ص ٦٢).

إن صين عبد الصبور وتبرمه من عبر اللغة المعطرى عن التعبير الكامل الدقيق عن الأفكار بكلمات إنما يكشف عن انصباه إلى أفكار مسرح الميث، التي تعتقد - بين ما تعتقد به - بعدم كفاية اللغة ويريمها. ويقول هارتى إيسلين، في إشارته إلى مسرحية إيونسكو «الفرس» عما تقدمه من مثل على الاضطراب والتشويش بسبب الاختلاف بين معنى كلمة «بلادى» بالنسبة لشخص إيطالى وبالنسبة لشخص شرقى - يقول إيسلين - «وهذا مثال يشت الامتاحة الأساسية للاتصال.. فالكلمات لا تستطيع أن تحمل المعاني وتقلها، لأنها لا تصح في جسدها التداخلات الشخصية التي تحملها بالنسبة لكل فرد»^(٤).

«ولكن اللامت للظن أكثر من غيره ، هو أنه إذا كان ثمة عدد كبير من يرون لأشياء بطريقة متشابهة ، وإذا كان بعضنا يؤكد ما فعله الآخرون . وإذا كان ثمة أسلوب جديد بتشكيل . فلا بد - إذن - أن يكون هناك شيء من الحق ، شيء من الصحة الموضوعية مما يكتبه .

وقد يسمح البعض ، وقد لا يشعر آخرون بالابتهاج . ولكنك لا تستطيع أن توقف حركة هي في تطورها ، التعبير ، الخبر ، التلقائي . ولأسمى شكل مطلق من الترجيحات التي يصدرها المدعون والكهنة عاديون - التعبير عن حقيقة تنتمي إلى عصرنا ، وعن فن حي .

إنما هذه الطريقة تولد المدارس ، دون قادة ولا طائر للمدارس هذا^(١) . يشير يونسكو إلى صراعه الدائر مع الناقد غير المبتع . (كبيث بيان) الذي ينظر إلى الفلسفة المتشابهة لكتاب العث ، ويوجه خاص لا يونسكو . باعتبارها فلسفة مؤدية إلى طريق مسدود . مما يشير به من مقت لا قاعدة ولا منطق له . تصبح أحكام القيمة إنه مؤمن بأن مهمة المسرح ينبغي أن تكون محاولة «القضاء على الخوف والألم والحزن» إنه يحصل التماثل على : «التشاؤم السطحي للكتابة المأدبة عن أهل النعمة اليسرى الممالي»^(٢) . ويرفض يونسكو «بصلابة» فكرة أنه ينبغي أن تشغل الأعمال الفنية بمحاولة «لتحسين نصيب البشرية وقدرها . لا تعملوا هذا من فضلكم . لقد حصلنا بالفعل على كفايتنا من الحروب الأهلية ، وما يكفينا من الدم واللصوص والخسائر التي تسببها في غير محلها إلى حد يجعلها مثيرة للسخرية ، وحصلنا على كفايتنا من حلاوير الذين يمدون ما يبرهم في الأخلاق ، ومن الشهداء «المحظرين» . ولنا كفايتنا من الآمال الهيبية المحطية ، ومن العبودية لمفروضة كمقاتل . لا نحسنوا نصيب البشرية وقدرها . إذا كنتم حقا تنتمون لها العافية»^(٣)

ومن موضوعات اليأس المتكررة عند يونسكو ، التي تطرأ أيضا في مسرحية صلاح عبد الصبور «مسافر ليل» وحدة الفرد وعزله ، وصعوبة التواصل مع الآخرين ، والخضوع لضغوط خارجية وداعية مدلة تؤدي بالفرد إلى الانحطاط . وأنواع الفلق الناشئة من عدم يقين الفرد من هويته . والنبش من الموت^(٤) . ولكن يونسكو لا يتفق مع بيان في أن التشاؤم يؤدي إلى طريق مسدود «لا شيء يعنى أكثر تشاؤما من الاصطدام إلى لا أكون متشائما وأحسن بأن كل رسالة تعمل معي» . كما هي تقرير موقف ينبغي على كل إنسان أن يحاول - تجربة - أن يجد منه محررا . إن مجرد تقرير الموقف اليائس . وما يحمله . ذلك تحرير - نصيرج من قدرة على مواجهة هذا الموقف بعيون مفتوحة . (بشكل يظهر Catharsis . وتحرير^(٥))

إن يأس . الذي يمثل حدس العيشين وفكرتهم أنه هيئة عن «تخوف لإبسا» . يمكن إرجاعه إلى فقدان هوية قانون أخلاق - مسئلتهم من الله - في حده الإنسان الحديث . بهم متأثرون برؤى فيتشه أن «الله قد مات» .

لقد نشر كتاب «روادشت» لأول مرة عام ١٨٨٣ . ولقد تزايد عدد الناس الذين مات الله بالنسبة لهم زيادة كبيرة منذ أيام فيتشه . ولقد سمعت الإنسانية ذلك الدرس ليرير عن زيف بعض الدلائل الرخيصة والمتدلة وعن طبيعتها الشريرة . تلك الدلائل التي قدمت لكي تحتل مكان الله وهكذا . وبعد حربين مرعيتين . ما يراى هناك الكثيرون الذين يحاولون أن يتوافقوا مع دلالات رسالة روادشت ، حتى عن صريقة يستضعون - في كرمه - أن يوجهوا بها عذ حرة شك في من ما مركزه وعرضه الخي . عالم حرم من مبدأ أو أساس محسكة . مدى كان تلقى قبولاً عاما .. هذا العالم الذي أصبح مفكك لأوصاف . لا خدع له . عينا بلا معنى

إن مسرح العيث لواحد من التصورات عن هذا العيث ويشكل مسرح العيث جزءا من محاولة لفهم الحقيق لعصرنا . التي لا تتوقف . من أجل هدم هذا الحذار المصمت لأهم من الآلية وأرجاع عن النفس . وإعادة تأسيس إدراك موقوف للإنسان يد بوجه «الحقيقة المطلقة وسهالية لحاله»^(٦)

ويستخدم عبد الصبور . مفهوم فقدان الله استخداما عظيم الأثر في مسرحية «مسافر ليل» . حيث يهدد «الكساري» بأن يأكل بطاقة هوية المسافر الصفاء (منها كان قد أكل تذكرته) . وهي بطاقة التي ينهم المسافر بأنه سرقها من الله (ص ٣٧ - ٣٩) . هو يقوب بمسافر «أنت قتلت الله . وسرفت بطاقة الشخصبة» (ص ٣٩ العربية) ولكن الموقف - في الحقيقة - هو في أن الكساري - وهو حقيقته ديكتاتور عسكري - قد قتل الله ووصح نفسه في مكانه (٤٧ - ٤٨) . وهذا هو الموقف اليأس . حالة الإنسان الكويتية . التي يعبر عنها عبد الصبور في مسرحيته . والمسافر هو الشخصية البريئة لتزوات الطاغية . الكساري . الذي يعيد إلى دهر المسافر وذاكرته عمدة التاريخ . الإسكندر وهابال . وديمورثك . والميليشي . وهنتر . وليبدون جونسون - وكل الطغاة «بأكلون الأوراق» بإعادتهم كتابة التاريخ (ص ٣٥) . مما يوضح الراوى في المسرحية . أما المسافر الضحية . الإنسان العادي . فيدفع . من خلال تقديمه حججه على براءته من قتل الله . يدفع إلى امتناع الكساري الطاغية في عبارات متعطفة يجتهد في إتقان صياغاتها . من أجل أن يتقد حياته (ص ٤١) . ولكن المسافر الضحية . محكوم عليه باغلاثك مها بجاول بالسا أن يدخل السرور على قلب الطاغية أو أن يثبت براءته (ص ٢٥) . فالطاغية يحسن في إدلاله . ويكر عليه هويته . وقتله (ص ٥٤) . ولكنه لا يفعل ذلك إلا بعد أن يث في قلبه الرعب . ويذله هو والآخري من أمثاله . من خلال المراقبة والتعليق . إلى أنه يصل الفرد إلى «تكرار الذات» (ص ٤٩) . (٥) فلان من قتل الأفراد باعتد همد كدش همد بصاعبه . من أجل أن يدوى مظهر اقوى سيصر (ص ٥١ - ٥٢) . وسب كبر هذا السلوك من الضعيفان الباعى هو «أن الله نحن عن همد حرة» . الكون» (ص ٤٨) - (٢٢ ط / العربية) وفي موضع تقدم من المسرحية . أظلمنا عبد الصبور على أن المسافر نفسه قد فقد الله حين هوب المسححة . ذات معنى زمرى - من مده . «فدروخ لتسقط بين

في طموحه . ولكن والذى الكسارى « لم يهنا » أبدا بتدريسه على حرفة ما . ومع ذلك ، فإنه يوصفه « كمنسوبا » بملك سلطه ورية أكثر أهمية . والسلطة والرتبة يقهران الجماهير ، وذلك هو هدف الكسارى الطاعية

إن المنهج ليعجب من السبب الذى يعمل المسافر ضامدا كل هدف الخسوع ولا يحاول أن يردع الكسارى العسوى . حاشا أن الخسوع والنضال كليهما يؤديان في النهاية إلى الموت . لقد كان هذا هو المعنى الذى أرادت نقله مسرحية إيسكو الماهضة للأنظمة الشمولية : الخزيت Rhinoceros (عام ١٩٦٠)

« إن المعنى الذى تهدف المسرحية إلى إبلاغه هو عبثية التحدى بقدر متساو مع عبثية الامتثال . وهى مأساة صاحب النزوع الفردى الذى لا يستطيع أن ينضم إلى الحشد السعيد المكون من أماس أقل حاسية »^(١٢)

إن المسافر / الصحبة . مثله في ذلك مثل « بيرينجر » في مسرحية إيسكو « القاتل » . الذى يستلم لسكين القاتل في نهاية المسرحية . يستلم أيضا لحجر الكسارى / الطاغية و اعترافه بانتهائه بالانتحار نجيب الموت الذى كان يترصد حياته الخزية . ومثلما أراد إيسكو من شخصياته أن تعرض دما تعينه تجربة حضور الموت » في مسرحية « القاتل »^(١٣) . كذلك أراد عبد الصبور أن يعرض المسافر / الصحبة تجربته لحضور الموت على طول طريقه العظيم عبر ليل الحياة

إن الخوف لينصح متفصدا عن حواء . مسرحية عبد الصبور (مثلا ص ٢٣ / ٢٤) وإنه الخوف كل إنسان من موت

ولكن كتاب مسرح النعب لا يتكون المتفرجين في حانة من يأس حينما يدفعونهم للوقوف وجها لوجه مع الخنازير . بقالة بأن العالم الحديث قد قد المبدأ الذى يوحده ويجمع أطرافه . وأنه من المستحيل تجنب الطغاة والموت . ولكن هؤلاء الكتاب أيضا لا يقدمون حولا مثل تلك التى تقدمها المسرحية المثقفة الصنع . ذلك لأن كل فرد أن يعثر على طريقته الخاص للمروج من عزلة وبأسه . ومع ذلك فإن مسرح العشب يستخدم طرقا فنية كوميديا لكي يتيح للمتفرجين ما يسر عند الضحك من حجب وحرر . من طريق تقديم شخصيات عليه تصريف مأساوية حوسمة لا يستطيع المتفرجون أن يشعروا بالمثل معها . وعن صريح تقديم أحداث عامضة . لم يدع إليها دافع م . وغير معقولة عند نهاية الأول . فإن التأثير الكلى تأثير فكاهي يؤدي إلى مصحح

« إنه إذ سرع عنه أوهامه ومخاوفه وأروع فنته في حسه بشكل عامض . فإنه يستمع أن يوجهه هذا الموقف نوعي . لا من أن يشعر به شعرا عامضا تحب سطح التعميرات المنقطة والأوهام المتدنة وعن طريق رؤيته لكي ما تتلفه مشكلا محدد فإنه يستطيع أن يرى نفسه ميا حده هي صبغة كل فكاهة هدية . من هدف حيث مشتة ولكن فكاهة موزة في الأدب العلمي . حتى بعد مسرح النعب آخر مثله »^(١٤)

الكوسبي « ، وإد « يجهد أن يتغدها » ينقطع حيطها وتناثر حائنها و « تنساقط فوق حديد الأرضية » (ص ١٩) - (ص ٧ ط / العربية) .. إن الخيط المقطوع يمكن أن يمثل الإيمان بالسكس والقانون الأخلاق العظيم ، وأن تمثل الحيات للتناثرة . النسبة لأخلاقية للعالم الحديث . حيث يتبع الجميع مشتبي متصرفين كل منهم في طريق دون دليل ولا وازع أخلاق . محرومين من هدف للنحاء

إن لعبد الصبور ما يبرر له تماما إعلانه في تديله أن « إيسكو مائل هنا » في مسرحية « مسافر ليل » . فإن حده البديهي عن حالة الإنسان ، باعتبارها حانة من العبودية للطغاة . كحده « إيسكو » بشكل كامل . إنه . بكلمات إيسكو نفسه « لقد اعتقلت - في مناسبات عدة - أن وأحي هو أن أصر على الخطرين اللذين يهددان حياة العقل وحياة المسرح بوجه خاص : هلاكة البروجوازي من جانب . وطغيان الأنظمة والحركات السياسية من جانب آخر .. »^(١٥) ولا يملك إيسكو أى قدر من الصبر إزاء الإيديولوجيات السياسية واستملاها الله

« لقد وقع تاريخ العالم بأسره تحت حكم تلك الأشكال من الخلق ونوع لخلق . لقي لا يفعل الفصل السياسي إزاءها أكثر من أن يحكمها ويفسرها . بشكل غير دقيق تماما . لم يكن في وضع أى محتاج للتحرير حرن لإنسان . ولا يستطيع أى نظام سياسي أن يخلصنا من ألم العيش . ولا من خوف من الموت . ونعشنا إلى المطلق . إن الطرف الإنسان هو لدى بوجه الطرف الاجتماعي . وليس العكس .. إن الصانعين اللذين يعتقدون إنسايمهم هم بالتحديد . التشكيف للمثل ، والبروجوازي الصغير . وديديولوجي كل مجتمع . وإذا كان هناك شئ يحتاج لأن يحمى محوصه فهو إيديولوجياتنا التى تقدم حولا جاهزة (يسرع التاريخ بتحصيها ودحصها) . ولغة تتحجر حلا تشكلت . إن تلك الإيديولوجيات هى ما يجب إعادة معصه باستمرار في صوء أعلامنا وروع قلقنا . ولا بد من نشئت لغاتنا المتحجرة دون مواد من أجل أن يعثر على النسخ على حصى نخبها »^(١٦)

وبعرو إيسكو اعترفه . وإحساسه بأنه قد استلب من المجتمع إلى حربه في خدمة العسكرية . حيث ارداء رقيه . وعامه باحتقار لأسباب دافعه . بعرو ذلك الاعراب إلى عمله كموظف كتابي . حيث أحس بأنه « شئ أكبر » من موظف كتابي . ويقول « حينما يجد المرء وظائف اجتماعية . فإنه يجد الاستلاب (حيث إن المجتمع منظمة من المواطن) . ذلك أن الإنسان - مرة أخرى - ليس مجرد وظيفة اجتماعية » . وإد يسرع من الناس شخصياتهم الاجتماعية . فإنهم يصبحون جميعا متشابهين . « وفي هذه اللحظة يتطابق مع كل من هو جبريل أورئيسي . ونح . إعا في عزلةنا . نستطيع أن نتوحد جميعا من جديد . وهذا هو السبب الذى يجعل مجتمعنا يهوى جهازنا الاجتماعي لآلى ويتجوده »^(١٧)

وفي مسرحية صلاح عبد الصبور . تفرق الظروف الاجتماعية بين المسافر والكسارى . فالمسافر صاحب حرفة - أو حرفي (ص ٣٢ - ٣٣) . الأمر يدعو معنى أنه قد يعلم شئ . وأنه كان يتلقى « تدريب عليه

وصف عبد الصبور مسرحية «مسافر ليل» بأنها «كوميديا سوداء»، ويستخدم متجاح كثيرا من الطرق القوية للفن الكوميدي التي استخدمها إيبسنكو في مسرحية «الغيبه الصلحاء»، والتي أوردتها وحددها آلان باسكي Alain Basquet، في كتابه «أنواع الكوميديا»^(١٩)، إنه يستخدم فقدان هوية الشخصية في السطور الأولى من المسرحية. حينما يتضح أن بطاقة هوية المسافر يضاء خالية من أى علامة. وهو يستخدم تكرار الكلمات، والعبارة، وجمل بأكملها عن طول المسرحية (ص ٢٥، ٢٧، ٢٧، ٢٧، ٢٩، ٤٥).

وهناك تقطع، وعدم استمرارية في الحوار، ومقطع معلوط حينما يستنح الكسارى / الطاعية أن بطاقة الهوية البيضاء لا يمكن إلا أن تكون بطاقة الله، وأن للمسافر / الشخصية لا بد قد سرقها من الله (ص ٣٧/ ٣٨). وليس في المسرحية تابع متسلسل للأحداث، وإعما كثافة «يوسكية» من التوتر لنفسى. مع انطلاق الكسارى عبر تحولاته من: «... نظامى مشغول، وثلاثى السيرة» ص ٣٦ (ص ٢٧ ط / العربية) إلى «عشرى السيرة نفسه» ص ٤٠ (ص ٣٣ ط / العربية)، أى رئيسه، الطاعية. وهو يتحول هذا التحول بأن يهلك أضرار ستراته اللامعة الواحدة بعد الأخرى أمام المتفرجين، فيفقد بذلك وحدة الشخصية. وهو مدرب تدريباً جيداً على ما يشتمل عليه مرتبة عشرى السيرة به من الاحتكاكيات وحديث دى وحسين، فكان مهيناً بذلك لأن يشغل بمصعب: «علمهم الديمقراطية» حتى ولو اضطرت إلى قتلهم جميعاً، ص ٣٦ - (٢٨) من ط / العربية).

إن استخدام عبد الصبور الفكاهى لتكثير السخرات في هذه المسرحية يوحى بأنه ربما قد يكون قد استجاب لما كتبه تيان ساعرا: «إن حركات حفظ المعاطف في عالية سارح لتدن ليست أكثر من حجرة في الحداد» خزائن يحتل كلا منها خمسينة معطف وإنسان واحد ومن المدهش أن إيبسنكو لم يكتب مسرحية عن هذه الحجرات»^(٢٠) ومن الواضح إن تيان كان يشير إلى تكاثر الكراسى في مسرحية إيبسنكو «الكراسى» وإلى تكاثر الأثاث في مسرحيته «الساكن الجديد». وربما كان من الممكن استخدام كلمة «السخرات» كمعوان بديل لمسرحية «مسافر ليل» بطريقة إيبسنكو في وضع عناوين بديلة لمسرحياته.

ويستخدم عبد الصبور نواكيد الأسماء في أسماء للمسافر وأعضاء أسرته «من إلى عبده» أقسم لك. وأنى عبد الله، وأبى الأكبر يدعى عبد. وسبى الأصغر عباد، واسم الأسرة عبدون» ص ٣٣ (٢٤ ط / العربية) ويرر ملاحظة في الطبعة الإنجليزية. القيمة الرمزية لتلك الأسماء بأسسها للمسرحية. طمأن أنها تأتى كلها من الفعل العربى - الحذر - عبد - الذى يعنى «يخدم»، وهو على علاقة بكلمة أخرى «هى «عبد» التى تعنى «خادم».

ويهدف عبد الصبور - من أسماء للمسافر وأسرته - إلى إيهامنا أنهم جميعاً عبد الله، على الأقل بالأسماء. وتوابعات كلمة «عبد» ليس إلا بوريات إلى معنى «خادم» أو «عبد» حقيقى، مثلاً أوصحت ملاحظة. صده تعنى «خادمه»، أو «عبد الله» تعنى «خادم الله»، وعائد تعنى «رجل بصل» ، وعائد تعنى «من أصبح عبد الله».

وعبدون تعنى «عنى بصل الله» ولكن مع استمرار المسرح وتطورها. يعرف المتفرج أن المسافر وأسرته قد أصبحوا «عبد»، لا لله وإنما نحوهم اللامعة، ونفوى حاجته. من مثل النعمة

وتحقق الفكاهة بصف من خلال استخدام لغة مبهمة. مثلاً يرى حينما يحاول للمسافر / الشخصية أن يدخل السرور على قلب الكسارى الطاعية. فيحاطبه قائلاً «لا، وجلالة محلك»، وذلك حينما يعرض الكسارى طاعية عن بيت من شعر يتنوء بصحبة يتنوح به الطاعية فيصده بأنه

ولو لم يكن في كلمة غير روحه

لجديها، فليتنق الله سائله

ويعرض الطاعية على هذا. لأن تنبيه عن حينه سوف يؤدي إلى أن «تختل نظام الكون»، ويسأل عن يكون صاحب هذا الشعر. ثم يقول «هذا يبدو من شعر العالم، شعبان العالم»، وهاتين الكلمتين بالعربية دلالات ذهبية، ولذلك يوضح الطاعية أن مؤلف ذلك البيت من الشعر «صحنى في حاشيتى، لا يصحح إلا في هذا الظاهر الأجوف، لكنى أتصل به». ص ٤٢، ٤٣ (ص ٣٦، ٣٧ ط / العربية). والمعنى أن تسليم للزه الذى دأبه إلى الله، هو أمر يدعو للسخرية في أنظار الطاعية الذى يرى مصعب في مركز الكون، حيث ينبع من الأهمية درجة لا تسمح بأن يحل أحد معه

وينجح عبد الصبور في صياغة «مسافر ليل» بحيث تنفق مع متطلبات أساسية أخرى - بالإضافة إلى الفكاهة السوداء - من متطلبات مسرح العبث. فشخصياته ليستا شخصيتين إنسانيتين بالمعنى الحقيقى، فأحدهما مرعبة إلى درجة لا تسمح لها بأن تكون حقيقية، ولأخرى مألوفة الصنف ومسرحية بداية تحكية ونهاية تحكية بصف

إننا لا نعرف من أين يقدم المسافر ولا إلى أين هو ذهاب ولا لماذا. ولما كانت ذكرياته عن حياته «باهتة» لا لون لها، فس احتمل أن أحد لم يهتم بذلك. ولا نحن أيضاً نهتم به، لأن هذا الموقف ليس موقف واقعي. إنه موقف أكثر شياً بكابوس من الإكراه بالقوة، والخوف والقتل. إنه موقف محبب إلى حد خيالى، بولد اليأس ويخون أى وهم متعلق بوضع الإنسان، حينما يحدد حالته الإنسانية بأنها حالة من العبودية والرق. ويصبح عبد الصبور في تطوير الصورة الشعرية لتحقيق الإنسانية القائلة بأن البشر جميعاً يروحون صحنياً للصلابة، بصرف النظر عما يصنونه. إن هذا تعبير عن التحرر من الأوهام المتعمقة بالمؤسسات الساسية لصناعه وبشكل الحقيقة لميريه التى يسعى عن الإنسان أن يعلم بشكل «أن يعيش معها» إنه يعبر عن واقع نفسى داخل من خلال استكشاف أعماق وعى الإنسان الباطنى، في أداء عرصه لحقيقة كروية معاصرة

وخرى تصور «مسافر ليل» عن صديق تدعى الرموز وليس عن أساس المطلق. بؤرة الاهتمام هى الصورة شعرية. وليس لتتبع الشئامى المنطق للأحداث والحوار

ونكتشف الصورة الشعرية داخل منظر ثابت (ستاتيكى) في عربة قطار. حيث الحركة الوحيدة هى رجوف الكسارى وحنينه إلى حور

المسافر لكي يرمز إلى قوة الطغيان وسفوقته ، ليس فقط على الناس ، بل على القانون أيضا . (٤٠) (٢٢ - ٢٣ / العربية) . وتحدث أسلحة التعذيب عن نفسها (ص ٢٢) - (ص ١١ / العربية) . وفي لبايه يهيئ الخنجر بإحساناته الخسبية - مثل السكين - حياة الصنحية ، ويهيئ للمسرحية (ص ٥٤) . (ص ٤٨ / العربية) ، ولكنها لا تختتم ، لأن «الجسد الثقيل» ، أي الإثم ، سيكون واجبا أن يحسنه كل من الطاعية والراوى ، الأغلبية الصامتة (٥٤ - ٥٥) - (ص ٥٠ - ٥١ / العربية) .

والخلاصة ، أننا قد رأينا في التحليل السابق ، أن صلاح عهد المصور قد نجح بالتأكيد في كتابة مسرحية تستخدم تقليد مسرح العبث فيما تعبر عن أفكار ديايونسكية ، وهو ما قرر أنه كان يريد . فإذ استخدمنا معايير الحكم ، التي تحدث عنها إسلي ، لحق عيب أن نقول إن «مسافر ليل» تحتل مكانة رابعة في المعيار النقدي ، بالنسبة لمسرحية تتفرج ضمن قرائن مسرح العبث ^(١١) وتحتل في المسرحية قدرة إيجابية قوية ، وأصالة ابتكار ، كما تتجلى حقيقة نظمية معينة في صورها الشعرية السائدة : غياب قوة الله من العالم ، وحضور الموت الأبدي ، وسقوط الإنسان غصية للظلمة . وإن الصور الرمزية لصداقة مركبة ، عالمية وعميقة . إن مسرحية عهد المصور ، ذات الفصل الواحد (وهو الشكل الذي صممه ايويسكو لأنه «يمكن أن يتطور دون انقطاع» ^(١٢) قد بُنيت على ابتكارها الأصل من البداية إلى النهاية ، ويتكشف الخوف إلى أن يبلغ ذروته في الموت عند نهاية المسرحية . ويكشف هذا عن مهارة عهد المصور ككاتب مسرحي . وإذنا نرى نزعا من الحقيقة والصدق في الصور التي يستحدثها لكي يكشف بأمانة ودون خوف الحقائق الأساسية للحالة الإنسانية . وتتمتع الصور بما يكفي من التجريد والعموص لكي تسمح للمؤلف بأن يستقي حياته في العالم المأساوي الذي يمر به . وليرة الحظ . فإن صلاح عهد المصور قد احتاره ربه في ربيع الحياة ، دون أن يريد منه على الخسبين ، في الرابع عشر من أغسطس عام ١٩٨١ . لقد رحل ، ولكن آراؤه حول حالة الإنسانية تبقى حية في صورة الشعرية القريرة

مسافر وبقوة (ص ٣١ ، ٤٠) (ص ٢٢ : ٢٢ - ط / العربية) . يست أو يرمي بقدفه الخوية (ص ٣٧ ، ٣٨) (ص ٢٥ ، ٢٩ / العربية) . وفي سبيله يقطع المسافر بحجر (ص ٥٣) - (ص ٤٩ / العربية) . وعيد هذه الأصابع بقرها الراوى الذي يرمز إلى لاعب العدمته . وندى نصف جانيا يراقب الأبرياء وهم يعلجون ويصدرونه لا من ن يبدئ - فما يجري أمامه - لكي يساعداهم أو لكي يوقف انفسهم عما يفعلونه . ي بروى - الأنسب - خائف هو الآخر . وهو نديث صامت ساكن (ص ٥٣) - (ص ٤٩ / العربية) . بل إنه يمكن أن يرفع برعاه على أن يسعد القاتل خوفا من أسلحته (ص ٥٥) - (ص ٥١ / العربية) . ويقرب عهد المصور . وإن راوى هو أسيل لنخوفه في عرصه المسرح بخرق . وأنا اعتقد أن راوى شخصيه رئيسية من شخصيات مسرحي . إذ أنه يوضح ويعبر وير . أنه دوره الرئيسي هو تمثيل لكل من هم خارج المسرح . الذين لا يفسون سوى نسخة المسرحية ، (ص ٦١ ، ٦٢) - (ص ٥٧ - ٥٨ / العربية)

ويضع بصورة شعرية إلى الحياة من طريق رموز مركبة . متبسة وناعمة . ومنعددة الأبعاد . فإن عشرين السره عن سبيل المثال . ديكتاتور . وإنه ، ومثل للأنعام ، وقاص . مثل «الشربيل» أو المأمور الأمريكي (ص ٣٨ ، ص ٣١ / العربية) . وهو يغير اسمه «وسكر» - شخصيته أو هويته - لكي تتناسب مع الموقف . وهويته صحابه شكل ملتصق ودمص . حرث (قتل الله) . ومع ذلك فانه هو المحرم الحقيقي (د يحتل مكان الله) . والسرقات التي يرتديها كأكية اللون (صعراء بيضاء ، وبست صفراء ، طبعا لما يقوله الدكتور سرحان - ص ١٠) وهو لون الغياب العسكرية ، «لون الداء» (ص ٣١) - (ص ٢٢ / العربية) وترمز بطاقة الخوية إلى الشمول المطلق للنظام الشمولي لكل كل شخص أن تحمل بطاقة خوية حتى يكون متأكدا من أنه يعرف من هو . وحتى يصبح لطاعية أن يمحضه ويشتت بها ، وأن يظل قادر على اقتناء أثر صحابه . ليست هناك حركة حرة - على المرء أن يسجل نفسه وأن يبرر بصدق هويته حيث ذهب . ويجلس الطاعية فوق

• هوامش

- (1) Saïah Abdul Saboor, *Night Traveler*, Arab Republic of Egypt Ministry of Culture, Foreign Cultural Relations, PRISM, Supplement Series X. (Cairo, Egypt: Dept. of International Organizations and Information Service.
- وفي الترجمة ، أشرنا إلى الصحاح في حقه تلك المسرحية . الصادرة عام ١٩٨١ . من دار الشروق . القاهرة
- (2) Samar Serhan, Ph. D., Professor of English, Cairo University.
- (3) Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, (Woodstock, New York: The Overlook Press, 1973) Revised Updated Edition, p. 117. hereafter cited as Esslin, TA.
- (4) Ionesco, «Le point du départ», *Cahiers des Quatre Salons*, Paris, No. 1, August, 1955. In Esslin TA, p. 115.
- (5) Ionesco, *Combat*, December, 1961, in *Notes and Counter Notes: Writings on The Theatre*, Eugène Ionesco, Translated from the French by Donald Watson (New York: Grove Press, Inc. 1964) p. 255, hereafter cited as *notes*.
- (6) Kenneth Tynan, *Curtains* (New York: Athentum, 1961), p. 410 (1958), p. 421 (1959).
- (7) Ionesco, Second reply to Kenneth Tynan, «Hairs Are Not Worn on the Sleeve», republished in *Cahiers des Salons*, Winter 1959. In NACN p. 106.

- (8) Esslin, TA, p. 163.
- (9) Ionesco, quoted by Towarnicki, «Des Chaises vides. à Broadway» *Paris Spectacles*, No. 2, July 1958. in Esslin, TA, p. 164
- (10) Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, in *Werke*, Vol. II (Munich: Hanser, 1955), p. 279, in Esslin, TA, p. 350
- (11) Esslin, TA, p. 350-51
- (12) Ionesco, Lecture given at the sorbonne in March 1960 under the auspices of the «Maison des Lettres» in NACN, p. 81-2
- (13) Ionesco, reply to Kenneth Tynan, «The Playwright's Role» in NACN, pp. 91-2.
- (14) Ionesco, NACN, pp. 107-8.
- (15) Esslin, TA, p. 151
- (16) Esslin, TA, p. 160.
- (17) Esslin, TA, p. 362
- (18) Esslin, TA, p. 364.

دائرة المعاجم مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

يعمل ويبذل همهم بذرة المعاجم ، تأليفًا وتحقيقًا وتحريرًا ، صفوة من العلماء والعرب والبريطانيين ، مثل :

الدكتور والأستاذ : أحمد الخطيب ، مجدي وهبة ، أليبر مطاوع ، عبد الحميد بوشني ، إسفير جمال بركات ، كامل المهندس ، وجدي رزق ، يوسف حني ، حسن الكرعي ، مصطفى هني ، رمان نصر ، إبراهيم الوهب ، عارث الفاروقي ، أحمد كي بدوي ، عمار عابدين ، اللواء شفيق عصمت ، الفقيه أنطون الرحايع ، جورج عبد المسيح ، محمد العدواني ، نبيه غطاس ، يوسف رضا ، مارك هيليسبي ، آرثر غوردمان ، برون ويليوك ، نيريسار بكارد ، كافي كيلباتريك ، آت كاتريدج ، اندرو سيفرت ، وغيرهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غير ٥٠ معجمًا قيد الإعداد والنظر ، والمعاجم كلها موثقة ، وتساير ما تقره الجامعات اللغوية العربية من مصطلحات .

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

د. مجدي وهبة ، وجدي رزق ، عالي : معجم العبارات السياسية الحديثة
انكليزي - فرنسي - عربي .
د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات المردب ..
انكليزي - فرنسي - عربي .
د. مجدي وهبة ، كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية
في اللغة والأدب .
د. عبد الحميد بوشني ، قاموس الفولكلور -
عربي - عربي .
أحمد شفيق الخطيب ، معجم المصطلحات العامة والعلمية
والهندسية - انكليزي - عربي .
أحمد شفيق الخطيب ، معجم مصطلحات التوراة
والصناعة النفطية - انكليزي - عربي .
يوسف حني ، قاموس جنح الطب -
انكليزي - عربي .
أحمد رجب بدوي ، معجم مصطلحات العلوم
الاجتماعية - انكليزي - فرنسي - عربي .

أليبر مطاوع ، الشراي ، أحمد شفيق الخطيب ، معجم التشويبي في
مصطلحات العلوم الزراعية - انكليزي - عربي .
عارث سليمان الفاروقي ، معجم الفاروقي -
انكليزي - عربي .
سموحي فورو العادة ، معجم الابداعية والشؤون الدولية
انكليزي - فرنسي - عربي .
حسن سعيد الكرعي ، قاموس المسار -
انكليزي - عربي .
محمد العدواني ، معجم الأخطاء الشائعة في اللغة
العربية المعاصرة ..
نبيه غطاس ، قاموس المصطلحات الاقتصادية
انكليزي - عربي .
مصطفى هني ، معجم المصطلحات الاقتصادية والتجارية
فرنسي - انكليزي - عربي .
أليبر مطاوع ، معجم أخطاء حرية صيد السمك
في الساحل اللبناني

مركز
التوزيع
بمصر
مكتبة ودار نشر أبو الهول

٣ شارع شوايبي - الدور الثالث - ت ٧٤٤٦١٦ القاهرة

وإذا كان الدكتور على عشرين ربيعاً يحدد قضية المسرحية الحقيقية على هذا النحو فإنه يستطرد بعد ذلك يشير إلى أنه ، إلى جوار هذا المصنوع الدم ، هناك بعض الدلالات الحرية التي حاول صلاح عبد تصور أن يسقطها على بعض المواقف في المسرحية . ومن ذلك تصويره من الإرهاب الذي يرمي على الناس ستارا من الصمت . ومن ذلك أيضا إدانته سيطرة السلطة التنفيذية في بعض الأحيان على القضاء . وتسخيرهم ليصبحوا سبيها تحتك بمعارضتها به . ومن ذلك أيضا إدانته حرص الدكتاتورية المعاصرة على تجميع كل السلطات في قبضتها وحين أن ميران العدل وسيفه ، لا يجتمعان بكف واحدة . .

- ٢ -

ويتساءل الدكتور سامي منير حسين عامر ، في الجزء الثاني من كتابه «المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية ، بين الفن والتفكير السياسي والاجتماعي» (٤٥ - ١٩٧٠) ، الصادر في عام ١٩٧٨ - يتساءل عن السبب في اختيار صلاح عبد الصبور شخصية الخلاج لبي عينا رؤيته المسرحية المعاصرة ، ويحدد أن سبب ذلك هو ما في حياة الخلاج من استشهاد بطولي احتجاجا على معاملة عصره كرهذا لاستشهاد من أجل الخير والعدل هو قيمة إنسانية على مر العصور باقية

«إن أعظم ما تتميز به حياة الخلاج أنه لم يقف عند حدود الاستبطان الذاتي والمجاهدات الروحية للحد من شهوات النفس والوصول إلى نور الحق بالخرمان والمهبة ، وإنما حرص أن يتزل إلى دنيا الناس فلا يتزل عنها ، بل ويسعى لإشاعة النور في الأرض حريا بعد المقام والمظالم من أجل الإنسان ، فالكون مملوء بالشر . نزل الخلاج بمحك بالعادة ، ويتصل ببعض وجوه الأمة ، في محاولة شجاعة يريد بها إصلاح واقع عصره منها عرصة ذلك خلافات مع جماعته الصوفية (السليمة) ، ومنها الصق به من اتهامات لا تنتهي من ظهراء عصره ، فكان صلاح الخلاج في وجه ذلك كله هو الكلمة . إن كلمة الخلاج كان لابد لها من فعل وتفيل ، ولهذا ليس أمام صاحب هذه الكلمة المتزمنة إلا أن يجابه قدره بالتضحية النبيلة ، والاستشهاد الشريف .»

ماذا يريد الخلاج أن يفعل بالكلمات ؟ أن يظهر العالم من الشر ، بأن تصبح كلماته صلا وصلا وتحققا وقدرأ . ولكن كيف يتأتى ذلك ، في عصر ملثات ، قاس وصعب ؟ يعرف الخلاج ابتداء مبلغ صعوبة هذه المهمة ، ولكنه - مثل دون كيشوت - لا يرضى بالتكوص أو الهروب أو التراجع ، لأنه كمنصف يصيب الفكر ، لابد أن يمتد ما يتعد لإثارة صيل العامة . فإذا ما قف ما يتعد وتحدث في ساحة من ساحات بغداد عن «القحط» الذي «يسبب الفاقة ويشر الرحلة» ، اصطدم بالشرطة ، وإذا اصطدم بالشرطة لقول مثل هذا ، فقد اعتبر قوله تعريضا بالسلطة في أمر ترهب السلطة أن تلج فيه الأكمة وتلوكة ، بل ولا تسح أن يقترب منه أحد ولو بكلمة . فإذا قال مثل هذه الكلمة ، ولم ترق للشرطة . فلا بد للسلطة أن تتزل للوت بقاتل تلك الكلمة . ولهذا قسم صلاح عبد الصبور مسرحيته إلى فصلين : الأول أطلق عليه «الكلمة» ، وأطلق على الثاني «الموت»

ولكن قبل أن يهرع «الموت» إلى صاحب «الكلمة» هربا إذا مت الكلمة بعيد من قبلت لهم . إن السجين الثاني ، الذي يلتقي به الخلاج في سجنه ، مر بتحرية «الكلمة» فلم تصلح . ويقول في هذا لقام للخلاج الذي يحدته عن العدل : «أقوال طيبة ، لكن لا تصنع شيئا .. هل تصلحهم كلماتك ؟» . ومع ذلك لا يتعد الخلاج بما يقوله «السجين الثاني» الذي تحول إلى مناصر عيب لا يعرف فيه الرحمة ويصر الخلاج على مواجهة السلطة الباطنة بأن ينزل إلى الناس بكلماته وهذا الموقف - على الرغم من إيجابيته إذا قورن بمواقف سائر المنصوحين من ذوي الحرفة - يعتبره السجين الثاني موقفا سلبيا ، فقد كان من قبل مثالا حلالا ، يودع «الكلمة» أملة في الخلاص ، لكن أنه خاب ، دفعه ذلك إلى التطرف وتلمس الخلاص بحمد السيف .

ويرى الدكتور سامي عامر أن صلاح عبد الصبور ، باختياره للخلاج بطلا ، إنما يفصح عن تفصيله «البطل المهزوم» . ويرى الدكتور سامي عامر أن الخلاج قد أصيب في السجن بحالة من الارتداد غير مبررة تماما ، ولكنه يحدد فيري أن هذه الحالة التي يشوبها القرد والانتكاس سببا الحق «هو خوف الخلاج من مجابهة السلطة بالسيف» (ص ٤١١ و ٤١٣) . إن القتل والتكبل هما ما يجنب الخلاج من اتباع طريق الثورة الإيجابية ضد السلطة الباطنة . لقد كسر صلاح عبد الصبور - في نظر الدكتور سامي عامر - شخصية الخلاج الذي أودع فيه شوهذا رأى الدكتور سامي عامر أيضا - بعضا من نفسه ، وأظهرها وكأنها حاجزة أمام السلطة . ولا يتعد الخلاج من عجزه إلا دخول الخارص يطلبه للشول أمام المحكمة . وينتج الخلاج لذلك ، فقد اختار له الله . ومن ثم تبدو شخصية الخلاج - في نظر الدكتور سامي عامر - شخصية قسرية ، ترتضى ما اختاره الله لها ، ولو لم يكن هذا ما شاءته هي أصلا . وفي هذا الموضع يحتاج الأمر إلى وقفة طويلة لمعالجة الدكتور عامر في آرائه . فالصوفية ليست قسرية . بل هي اختيار حق ، بأن يرتضى الصوفي مشيئة الله مشيئة له ، وذلك لا عن إرغام أو قهر ، بل من مطلق اختياره وبكامل رضاء . وبذلك تتلاقى إرادة الخالق والمخلوق ، لا على أن هذا التلاق محدد حدث مادي ، بل على أن الحرية هي ارتضاء الخير والصواب . ولا يتعد من ناحية أخرى أن شخصية الخلاج قد شابتها انتكاسا ، بل كل ما هنالك هو أن الشخصيه الدراجيدية الحقة لا تندو لنا كسهم منطلق في خط لا احناء فيه من أدو المسرحية إلى آخرها . بل إن الجانب الإنساني في البطل هو ما يبين عن زردده وعظه اللذين لا يلت أن يتعب عليها . سواء من طريق التدبر أو الإلهام . ثم يحس في طريقه إلى الذروة ثم إننا سبه إلى أنه من الخط والإجتهاد لتلص المسرحي وتولمه على السواء . أن يرتبط الباحث بين النص والمؤلف ربطا من النوع الذي أجده عليه الدكتور سامي عامر ، لأنه ليس عمة ما سند هذا القول بأن صلاح عبد الصبور هو الخلاج أو السجين الثاني أو أي شخصية من شخصيات مأساة الخلاج

فالمسرحية تحمل هموم الخلاج وإن عبر عنها صلاح عبد الصبور ، ولا لكان للمثل هو الشخصية التي يمثلها ، ولا تحتل الأمر اختلاطا في غير صالح النص أو الفنان وعندما يتحدث الدكتور سامي عامر عن المحكمة

تراجيدى ؟ يقول صلاح عبد الصبور إن «أساسة الحلاج» «بطل وسقطته» والسقطه سقطة تراجيدية ، نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل ، ولكنه في تركيه ، وباعت الخطأ هو الفرور وعدم التوسط . ولكن ما سقطة الحلاج إذن ؟ إنه «البوح بعلاقته الحميمة بالله» ، وباعته هو الزهر بما نال . صلاح عبد الصبور - حبات في الشعر - ص ١١٨ (١١٩) .

عل أن الدكتور سامي عامر (ص ٤٣١) يرى أننا لم نحس بمراحل تدرج السقطة التراجيدية للحلاج ، صلاح عبد الصبور لم يمتق إحساساً بتلك المراحل في تطور أزمة البطل حتى يمكن أن تصل المسرحية إلى أزمة أو ذروة تحتاج إلى حل . ويلعب الدكتور سامي عامر (ص ٤٣٢) إلى أن صلاح عبد الصبور قد خرج بمسرحيته على المفاهيم الإغريقية ، إلى ما يمكن أن يقترب من المسرح التسجيلي أو البرهني . وربما كان ذلك تأثراً من جانب صلاح عبد الصبور بشاعره الأوربي المنصل ت . ص . إليوت ، صاحب مسرحية «جرمة قتل في الكاتدرائية» ، التي تشبه بعض الشيء «أساسة الحلاج» . ولكن يمكن أن نذكر في هذا المقام - رداً على الدكتور سامي عامر - أن ثمة مسرحيات إغريقية اقتربت من الجوهر الدرامي لأساسة الحلاج ، ومنها مسرحيتا «بروميثيوس مقبداً» و «بروميثيوس طليقاً» .

عل أننا نقرر أيضاً أن «أساسة الحلاج» ليست أصل أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية ، وأنه إذا كانت قد خضت فيها الحركة الدرامية ، وغلب البناء الشعري ، فقد كانت هذه المسرحية أولى أعمال شاعر يتلمس طريقه إلى المسرح ، وقد تطور هذا الشاعر ككاتب مسرحي ، وقدم بعد ذلك أعمالاً مسرحية أقوى بناءً وأمل حبكة ، انهج فيها الحوار إلى أن يكون لغة مسرحية بحثاً وليس مجرد أشعار يطق بها الأبطال . وبذلك نخلص صلاح عبد الصبور من غنائية المسرحية الشعرية كما بدأها أحمد شوقي .

- ٣ -

ويعنى للدكتور سامي عامر في الجزء الثاني من مؤلفه الذي سلفت الإشارة إليه ، إلى معالجة سائر أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية وهو يطلق على عطاء الشاعر هذا صفات تميز من بينها صفة «المسرح الفكري» وصفة «المسرح الرمزي» وصفة «المسرح اللامعقول» . ثم يطلق الدكتور سامي عامر القول بعد ذلك ، فيصف مسرحيات صلاح عبد الصبور اللاحقة على «أساسة الحلاج» وهي : «مسافر ليل» (١٩٦٩) و «الأميرة تنظر» (١٩٧٠) و «ليلي والظنون» (١٩٧٠) و «بعد أن يموت الملك» (١٩٧٣) بأنها «أقرب إلى الرمزية الشعرية» .

ولنداً بما يقوله الدكتور سامي عامر عن مسرح صلاح عبد الصبور هذا من أنه من قبيل «المسرح الفكري» . وفي هذا الصدد يركز على تأثير توفيق الحكيم على صلاح عبد الصبور ، ويستهي إلى «تداخل معظم مسرحيات عبد الصبور الرمزية الشعرية (مسافر ليل / الأميرة تنظر / بعد أن يموت الملك) تداخلاً في الشكل وفي المفهوم ومسرحيات الحكيم

التي حوكم أمامها الحلاج» ، وكيف أن تشكيلها قد تضمن رئيساً محازراً لسلطة ، وعصواً يماي هذا الرئيس ، وعصوا هو مثال التراجع ، بين لنا أن سحر الذي جرت عليه محاكمة الحلاج ، والنهاية الميتة التي انتهت إليها ، تصور العصر الذي احتوى الحلاج وكماحه من أجل الكلمة . ولا شك أن صورة هذا العصر تتكرر بلا نهاية ، باختلاف الأزمان والاهتمامات وهذا ما يجعل - في نظرنا - لحظة تاريخية محدودة قادرة على أن تتعدى أضرارها الصيقة ، لتتخطى القضاير والقلوب في كل زمان ومكان . وعلى الرغم من أن «أساسة الحلاج» مسرحية لمستق موصوعها من التاريخ ، فإنها ليست مسرحية تاريخية ، ولم يقصد كاتبها أن تكون كذلك . ومن هنا جاءت دلالتها «الرمزية» ، فهي تتخطى الإنسابة جمعاء وتدين الظلم والظلم ، أمس واليوم وغداً . فحسب مسرح «أساسة الحلاج» ليست التاريخ بل «تصوير الإنسان» الذي لا يبل بمرور الزمان . وفي هذه لأساسة يطرح صلاح عبد الصبور قضية خلاص المتصف الذي يعاني حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصره الأسود

ون مقام بحث «أساسة الحلاج» من حيث الشكل ؟ وسأسل الدكتور سامي عامر : أين لأساسة الحلاجية التي حاول صلاح عبد الصبور رسمها ؟ (ص ٤٢١) ويسمى الباحث إلى الكشف عنها ، وذلك من خلال «لوحة الصراع في المسرحية» ، والوقوف على وظيفته في توليد الحركة الدرامية على المسرح ، سواء أكانت حركة «خارجية» بين الشخصيات ، أم حركة داخلية تجري داخل النفوس ، فليس أقدر من ذلك - في نظره - عل كشف دغيلة العمل المسرحي . وبعد الدكتور سامي عامر هذا الصراع المحوري في «الصراع الإنساني بين الكلمة والفعل» بين الحرية والالتزام ، أما عطينة هذا البطل التراجيدي فهي أنه لم يستطع أن يرفع السيف و«قطع بالكتفات التي كان يرجو لها أن تكون فعالة» وهذا الكسر في شخصية الحلاج مرده إلى انشطارها فيما إلى شخصيتين متباينتين ، هما الحلاج متحدثاً والحلاج صالاً . وينسج هذا الانشطار بعد ذلك الطريق إلى إظهار «سلبية الحلاج» ، فبدو فكرة «البطل السلبى» الذي ليس كله على المستوى النفسى سبواً ، فهذه السلبية قد تكون ذات هدف بعيد ، إنها بمثابة القطب الكهربي السالب ، الذي يكون مع جمهور المشاهدين للشرارة الكهربائية ، ويثير فيهم الرغبة في التدمير . (ص ٤٢٤) وهذا ما حملتنا إياه شخصيات تشيكوف التي نمسى بثر سمومها دون أن تأق فعلاً تعير به من أوصاعها ومن مبعث تلك السموم ، ومع ذلك فهي في النهاية تثير لدى للمخرج إحساساً قوياً بالرغبة في التثيير والرد على الأوضاع المعادلة لأوضاع أولئك الأبطال السلبين الشكائين . ذلك أن «المهولة الإنسانية الدامية» ، التي وهم وقودها ، لا يمكن أن نمسى إلى مالا نهاية . وفي هذا يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته الطويلة «أقول لكم» : «..... وأن القلب إن غمهم ، وأن الخلق إن همهم ، وأن الريح إن تقلت ، فقد ضلعت ، فقد فعلت » .

وإذا كان صلاح عبد الصبور يحاير بأن تأثره الأول كان ينبع التراجيديا «صافي» يعنى للمسرح الإغريق ، فهل حلاجه بطل

بالمطلق ومن هنا فهو يخضع للعقل العام وحى كلمة «العبث» تبدو كلمة محبة للثقافة، فمن يستطيع أن يبحث في هذا العصر الذى تعيش فيه، حتى لو كان ذا نفس غابتة، ليجد إحد باختلافه عن سبيل منطق العقل إلى سبيل روح العقل.

- ٤ -

وبدأ بدرج سامى خشية بدوره مسرحى «مسافر ليل» و «الأميرة» تتظفر في عداد المسرح الرمزي، فإنه يحدثنا في كتابه «قضايا معاصرة في المسرح» (١٩٧٢) عن الرمزية فيقول: «لم تكن النزعة الرمزية حين غزت المسرح بأعمال موديس ميث لينك سوى تمرد على الواقعية، ومحاولة من محاولات صباغة الفن الخالص». تحت تأثير النزعة الرمزية في الشعر عند مالارميه وفيرلى، ولكن النزعة الرمزية التي أودت أن تفرغ المسرح وأشعر من مفهوم الحياة والناس أضحت المسرح والشعر بأدوات وجعلها قاذرين على احتواء تلك المفهوم، بحيث يصبح الفن الخالص فناً واقعياً كذلك. والنزعة الرمزية في المسرح لا تستطيع أن تكون مجرد تعبير عن الحياة الداخلية للشاعر المسرحي، مثلاً هي عند الشاعر الغنائي، فالشاعر المسرحي يضطر إلى تحويل وعيه الذاتي إلى تعبير موضوعي، لأنه يعبر عن هذا الوعي من خلال أبهة نفسية وعقلية لشخصيات أخرى. هي شخصيات عمله المسرحي، إنه يخلق حياة أخرى ليصنع فيها معنى الحياة القائمة في الواقع. ولا يكتفى بالتعبير عن معاناته الداخلية الخاصة لتلك الحياة الواقعية، فإذا اتفق هذا التعبير الرمزي الموضوعي عن الحياة التي يخلقها الشاعر على المسرح، بموقف الشاعر نفسه من الحياة الواقعية خارج المسرح، أصبح لعمله المسرحي قيمة التعبير المباشر عن موقفه من الحياة الواقعية». ويطبق سامى خشية ما تقدم على «الأميرة» تتظفر، فيقول إن صلاح عبد الصبور استخدم في هذه المسرحية الأسلوب الرمزي أداة صباغية جميلة، تقدم موقفه التجريبي من المسرح، وموقفه سدى من الحياة.

ومن مطلق «الرمزية الموضوعية» يتناول سامى خشية ضمن تكون «الأميرة» التي تتظفر، و«ما تتظفر» هي ووصيفاتها الثلاث، وعمر يكون «السندل» و «القرنفل»، ومن خلال هذه التساؤلات يعتمد إلى دراسة جوانب المسرحية التي قد نقرأ - على حد قوله - قراءة ولي على أنها مجرد قصة خيالية مشوقة من قصص ألف ليلة وليلة، ثم ما لبثت القراءة الثانية لهذه المسرحية أن تدعنا إلى شئ التساؤلات، وحوار المسرحية يقف دائماً بين التعبير كمنه وبين الامتناع عن البوح السهل - يريد أن يقول

ويرى سامى خشية أن صلاح عبد الصبور في «الأميرة» تتظفر قد جح في تضويع عدوية الشعر الغنائي والشعر التأمل للحوار المسرحي، قد أصبح بصورة الشعرية في هذه المسرحية جزءاً من موقف إيساي، وتعبيراً عن إحساس شخص عدد، ومن خلال ذلك انطلقت شاعرية صلاح عبد الصبور من مسار تعبيري الدقيق عن الفجوة في الحياة (وهو التعبير الذى يحمل شعره الغنائي كله تقريباً) إلى التعبير الموضوعي، وهو ينص شعور الشخصية التي خلقها لتحدث إلى شخصية أو

شخصيات أخرى في موقف - من سامى توضيح في وديت - نسيج الشعر عنده من بساط تركيبه، اللغة الصوفية، التي أصبحت تدور على سبيل الحوار في «مسافر ليل» و «الأميرة» تتظفر شكل القصائد المتبادل بين وعي الشاعر بحياته الإنسانية وبين سره رجل مسرح (ص ٢٠٦)، أما عاد الشعر في «مسافر» و «الأميرة» تتخذ شكل القصائد المبدعة، وأما يتخذ صورة الرؤيا الشعرية التي تحتل العمل كله (ص ٢٠٤)

ولا يغفل الزمر عن مسيح العمل الفني في «مسافر ليل»، وإنما يتكون المضمون الرمزي من كل حيوط النسيج، ومن كل لبسات البناء فالقطار وصوته، والأعمدة المسرعة إلى الخلف، وحبات المسبحة المنظرية، الشبهة بأيام عمر المسافر، ووجد الغزال الذى ذوّب عبه التاريخ بعشرة أسطر، والذكرة والبطاقة وأوراق التاريخ المأكولة كلها عناصر تتصاغر لينشكّل منها نسيج موحد، بل إن شخصيات المسرحية، المسافر وعامل التذاكر والراوى، يخرج كل منها من إطارها الشخصى ويصبح جزءاً من الزمر العام الذى يحسده العمل المسرحي (ص ٢٠٤ و ٢٠٥).

ولا يغفل سامى خشية «إشارة إلى» استخدمه صلاح عبد الصبور في «الأميرة» تتظفر في تكتيك المسرح داخل المسرح، ويقرر أن الخيلية التي تؤدبها الأميرة والوصيعة ليست مبرومة عن الموقف المسرحي من حارجه، فهي ليست حدث عارض في هذه البيئة من انظارهم، وإنما هي صقس يرمى بعير عن احتراهم المستمر لحظة السقوط التي تتظفر الأميرة الخالص بها.

ومادياً في صدد التكتيك، فإن طرح عن - فيه سامى خشية أيضاً عن «مسافر ليل» (ص ٢٠٤ و، بعدد) هي هذه المسرحية، يعالج صلاح عبد الصبور موضوعه الأساسي معاملة قريحة، وبما وضع رؤيته العاجمة لتاريخ وتعبير وواقع وراءه خلاصة عنه من سحرية مبررة على التوضيح الشرى وهذه المسرحية تحقق أمرين

(١) طرح من إطار الانفعال العصى بـشده

(ب) وضع أساس الساعد الوعى بين عقل ووجدان وديت يوضح إلى أسباب التعيب في شدة

وكذلك حور صلاح عبد الصبور بعدد بعدد - من البناء الدرامى، بإيراد سى - من المسرح - بل للمعنى على سبيل لا حداد - على الأمر - يصف ما يحدث على المنصة بكلماته، ويسبح - يمس في سبب للمسار، أو بدور في عقل عامل شدة

وقد حرص سامى خشية في كتابه «قضايا معاصرة في المسرح» ثلاث دراسات عن مسرحية صلاح عبد الصبور «ليلي» و«الحول» ويقول في الدراسة الأولى، وهي بعنوان «قصة الخيل الصانع بين السيف والكلمات»، إن صلاح عبد الصبور يقدم في «ليلي» و«الحول» لأول مرة في مسرحه الشعرى - وآخر مرة للأسف - «مسرحية تدور أحداثها في واقعنا الحديث، وتسمد شخصياتها من نفس الوطن

والزمان ، في بناء درامي تقليدي وسيط ، أي قصة تتجدد في مواقف محددة ، تجسدها شخصيات محددة إنه يرجع بالزمن إلى تاريخ قريب ، إلى قليل بادية عام ١٩٥٢ بقليل فزمن المسرحية يستغرق حوالي ثلاثة شهور ، تنهي بحرق القاهرة في يناير من ذلك العام وشخصياتها تنتمي إلى حيز واحد - باستثناء أستاذهم إيهام جميعاً - عداة - من شباب الكتاب الصحفيين والشعراء في إحدى اأغلات الصغيرة التي كانت تصدر في القاهرة قبل عام ١٩٥٢ (ص ٢١٦)

ويرى سامي خشبة ، بعد عرضه تحليل شخصيات «ليلي والمخنون» ودراسها - في القصة الرئيسية التي قامت عليها هذه المسرحية من «عجز الحب عن أن يكون علاجاً لاضطراب الواقع» - أنها حكم صلاح عبد الصبور عن حبه فهو - عز حد - سامي حبه - أنه «حبل عاجز عن عطاء الحب والثورة» ولا يملك إلا أن ينتظر من يخلصها بالسيف ،

ويمضي سامي خشبة يقول : «صلاح عبد الصبور كان قد رفض السيف ميلاً إلى هزيمة الظلم في مسرحيته الأولى (مسألة الحلاج) حباً باعتباره الحلاج أن يرفع صوته لا سيفه» أما الآن فإن شعرا حب الصادق - أروع صور الصوت الإنساني - يعجز عما كان يحاول أن يقوم به في (مسألة الحلاج) . «ومن ثم فقد جنى بطل «ليلي والمخنون» و«عز حبه» لأنه عجز عن رفع السيف حين لم تعد الكلمات كافية» (ص ٢٢١)

وفي الدراسة الثانية من «ليلي والمخنون» يتكلم سامي خشبة القصة القديمة والمسرحية الثانية ، يمضي سامي خشبة فيعمق رؤيته لهذه المسرحية ، يقول : «وهي معجزة (بطل ليلي والمخنون) فشل الحب بدلالته الاجتماعية الواسعة في حسم اضطرابات بين الحائزين والمستقلين . ومن ثم فشله في صنع ذلك المستقبل . ووعى بحط حلمه القديم بأن تقوم الكلمة الشاعرة بمهمة صنع المستقبل ... وأراد سعيد أن يلقي إلى الآخرين بحلمه وهرمته ووجه الحبيب . والإهداء إلى الآخرين هو الموقف المسرحي أراد أن يلقي برؤياه ، وهي رؤيا ذاتية أيضاً ، لأنها وإن تعلقت بالوضع الاجتماعي وهدفت إلى الوصول للآخرين ، لأنها لم تفصل بعد عن معاناة صاحبها ، لأنها ما تزال مربوطة بهزيمة رؤياه القديمة . ولذلك لم يكن غريباً أن ينتزع في بناء المسرحية للتصور العقل للموقف المسرحي بتصوير ذاتي» . وبمعكس هذا التصور الذاتي التصور العقل الموضوعي ، وبعاد عليه بوجه الانفعال وكثافة التعبير الشعري الخالص (ص ٢٢٧)

ونكر سامي خشبة نصي بعد ذلك هووجه إلى مسرحية «ليلي والمخنون» هذا لأفهوم على أنه صحيح ، بل إنه - بعد العرض الشائق الذي قدمه لصراعات أبطال المسرحية ومشاكلهم البدية التي تعبت أحياناً في القضية الموضوعية الأعم . والتي يحسن معركتها . ونعني بحطه منسبها من ربحها الخديعة بعد ذلك يبدو هذه متناقضاً تناقض بين مقدمه ونتائجها يقول سامي خشبة في بعد هذا إن صلاح عبد الصبور لم يهتم بالاعتور على القصة ، خيطة القاصد على تصوير مناه الشاعر المهروم في الحطم فترجمه إلى أدنى أرادته في حجم مناه سقوط حبل بأكمله . ثم يتولى إلى وصف هذه المسرحية «بالميلودراما» . وهو وصف

في غير محله ، طيست «ليلي والمخنون» من أعمال «سبور» من الإخلاق وليس العنف والتأجيج اللذان صاحبا بعض مؤثرات هذه المسرحية بحث يبران وصفها «بمعبر مسود» أي : لأن مثل هذه العنف وهذا التأجيج لم تخل منه أعمال كانت بعد كل لعدد من أن توصف بالميلودراما . نجد ذلك في «هامت» مثلاً ، وفي أعمال محددة من «المسرح الرومانسي» الكبير أيضاً

أما في الدراسة الثالثة عن «ليلي والمخنون» وحتى بعد «ليلي والمخنون» وحلم المهرمان المهرومين» - فإن سامي خشبة يرحل بحرج عبد الرحيم الزرقاني للمسرحية اتهامه الأكبر . وإن كان في بعض فقرات درسته يتدبر للعمل المسرحي في حد ذاته فيعبر عن سعيداً ، «ليلي والمخنون» ، «كان قد آمن بالشعر ولكن بشاعة الواقع كانت تفرض على إيمانه أن يهتز» وإذا كان عاجزاً عن أن يمثل مدينة بغير وجه الحياة فيها . وعاجزاً عن أن يمثل حبيته . فقد راحه أزمة يمانية بالكلمة في شجاعة ، وقع بأن يلعب دور الذي يهش الناس كقسم الشاعر الذي يحمل الكلمة والسيف معا . ولكن هذا المارق الحديد لا يدور على أرضية من التاريخ ولا في قلب متصوف عاشق للذات الإلهية . وإنما هو يدور على أرضية من «الهما الحديث» وفي قلب شاعر ثوري من منتصف القرن العشرين . ولذلك فإن المناقشة المردة لمأرق الشاعر بين الكلمة والسيف في مسألة الحلاج لتحول إلى مناقشة واقعية لمأرق المدينة المنهكة ، ولمأرق ثولرها الذين تهاجمهم حركة الواقع بإيقاع أسرع من إيقاع حواطمهم أو عرقاتهم .

ويمضي سامي خشبة ، بعد مقارنته لمسرحيتين «الحلاج» و«المخنون» على النحو المتقدم إنجازه ، فيقارن بين قصة عصور بؤسهم . فيسبب للروح ، وحيته ليل الدامية ، فيقول : إن نقصاً في تلك القصة القديمة كانت هي عجز ذات الشعر العاصية المشرقة ، وعجز الحية عن مواجهة قيود المجتمع الأخلاقية الصاعدة ، ولكن كان الشاعر شاعراً بالضرورة . وعاشد بالضرورة أيضاً . وبذلك يفت مسألة من مجرد القصة إنما في مسرحية صلاح عبد الصبور فإن مسألة بردها تنبع من مواجهة للحقيقة أحادية الجانب . وموقف المسرحي يتحقق من باب الموقف النفسي والمركب الذي تعبته الشخصيات ، وهو ما طرح منذ البداية على «الأستاذ» اقترانها بأهل مسرحي (ص ٢٢٣ و ٢٢٤) وقد كان سامي خشبة في كتابه «شخصيات من أدب المقاومة» (١٩٧٠) قد حصص الفصل الثاني من دراسة «مسألة الحلاج

وهو في هذه الدراسة يبدأ يقول إن لا نجد في مسرحية صلاح عبد الصبور «مسألة الحلاج» تفاصيل حياة الحب بين المتصور الحلاج الذي ولد عام ٨٥٧ ميلادية ووصف وحرق حبه وذا من على مشددة في بعد عام ٩٢٢ ميلادية . وقد حدد هذه مسرحية ، «أهم من التفاصيل» حدد جوهر حياة هذا المصري «سبور» صغير . وحقيقته وخاتمها

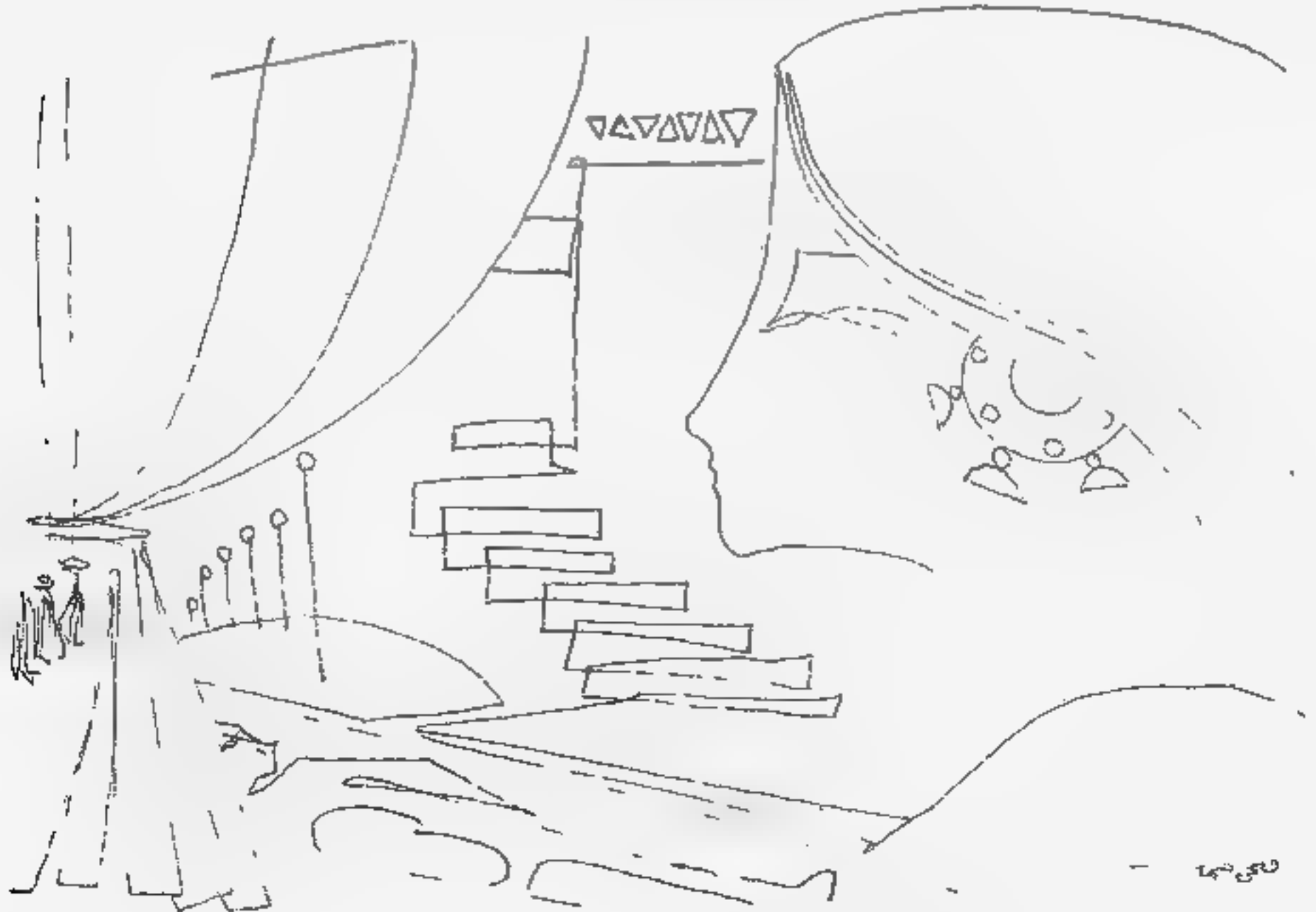
وحدد الجوهر والخضفة وحده بمر سامي خشبة بنو «الحلاج» قد يش من عصره ، وعن إمكانية أن يتيح هذا العصر الفرصة

الحقيقة للإنسان لكي يتخلص من الفقر والقوة والقهر والاستغلال والعنف ، ولكنه لم يكن يستطيع أن يخلص من طموح الروح الإنساني إلى التخلص من كل ذلك . لقد حمل صلاح جوهر عصره حين انعكست عليه كل تحولات ذلك العصر الاجتماعية والفكرية ، ولكنه لم يحمل هذا الجوهر في صورة الحامدة بالتأمل والصوم والتجفة ، وإنما حمله في صورة الإنسانية السخية حين محاولة البحث عن المخرج الصحيح للإنسان من مأزق الإرهاب والفقر ، وحيثما اكتشف استحالة أن يبني عصره الإنسان هذا المخرج . قرر أن يجد رتبته إلى سيف الخلافة - السيد الهادي بعصره المشوم - لكي يروي بدمائه أفكاره العاجزة عن الماء في هذا العصر . الثالث ، القاسي الفصين ، وبعض الناقدين يقول إننا بذلك نسبح صوت صلاح يردد في كل عصر يصل إليه صلاح جديد ، وعلى ذلك فإننا ننقل في صلاح عبد الصبور بفهم ساطع لحقيقة التاريخ - حقيقة الوضع التاريخي والاجتماعي ، وحقيقة العقيدة الإنسانية التي أنتجها هذا الوضع ، والتي قررت أن ترفضه ، وأن تواجهه ، وأن تغيره بوسائلها الخاصة ،

ولعل التساؤل يتور بعد ذلك حول القيمة التي يحفظ بها صلاح في الدراما المعاصرة ، وحول ما يجلبه إلى الجمهور اليوم . ولأنك أن نحلل - فصلا عن جدوره التاريخية - ما يؤهله على مستوى الفن لأن بطل يورق بالمتفرج الحديث ، ويدهاب خياله ووجدانه . ومرد ذلك على لأخص إلى أن ظروف لاجتماعية التي حاص بها صلاح صراعه منذ مئات السنين لا تستعد وجودها على مدى التاريخ الإنساني ،

فالظروف التاريخية التي وجد فيها صلاح ، لا زالت موحدة كل يوم وإن اختلفت مظاهر أخرى . كما أن شخصية صلاح نفسها ممتدة على مر العصور ، وهكذا صارت دراما الخلافة ، دراما عصره به حد ما في «أساة صلاح» لا تنبع تلك شخصية التاريخ حتى ورد بها كتب المؤرخين عنها ، ولا الظروف التي يحيى ذاته التي مر به صلاح . من نحن نتابع شخصية إنسانية حادثة . نستطيع أن ندخل في حوار مع أي دوايق يسأل عن العدل . وهذا ما يميز بعض شخصيات التاريخ عن غيرها . فمن الشخصيات التاريخية شخصيات تظل حبيسة إطارها الزمني والمكاني . بحيث لا نرد إلى الخاطر إلا مكمة بالزمان ومكان السنين عاشت فيها . ومن شخصيات التاريخ شخصيات تتجاوز خبر زمان وحيز المكان اللذين جعلت فيها . وعدند ترقى هذه لشخصيات إلى مستوى إنساني يتعدى الأزمان والأوطان ، لتصبح شخصيات لكل إنسان في كل زمان

ويقف صليبي بحثية في دراسته عن «أساة صلاح» و كتابه ليطلعنا على ما في عصر الخلافة من صدات لجمه بمنتهى كل العصور وما في شخصية الخلافة من سمات تجعله أبديا ومتجددا على مر الأزمان وتغير الأوقات . فالمسألة بالنسبة لأساة الخلافة ، وميلاتها من الماضي ، مسألة مستوى حضاري . والإنسانية تتوالى السنين عليها وتتأقلم المصور ، وتظل على مستواها الحضاري ذاته . فتنبي عنها ومآسيتها تشغل الأذهان بها تنيرت المظاهر والتفاصيل ، فالديكور يتغير من حول الأبطال ، بينما يظلون هم وبطل صراعهم كمنى وجوهر .



للكتاب
المتميز
والإخراج

دار الشروق



تقدم
من أعمال الشاعر الراحل

عبد الوهاب



من قصائد

الناس في بلادهم
أحلام الفارس القديم
نأملات في زمن جريح

أقول لكم
شجر الليل
ووروده للفخيم
الإبحار في الذاكرة

ومن مسرحيات

ليلي والمجنون
الأميرة تنتظر
مسافر ليل
وتحت الطبع أعمال أخرى جديدة لم يسبق نشرها

قريباً
مسرحية الأخيرة
قبل أن يموت الملك

دار الشروق القاهرة ١٦ شارع جواد حسني - هاتف ٧٥٤٣١٤ - برقا شروق القاهرة - فاكس 93091 SHOROK UN

دار الشروق بيروت ص ب ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - برقا د شروق - فاكس 315101 SHOROK 2017 © E



فكر

صلاحيات عبد الصبور

من خلال

كتاباته النقدية

نبيلة ابراهيم

هل من الواجب أن يكون للعظمة بريق؟ أليس العظمة الحقيقية هي صدق الإنسان مع نفسه، ذلك الصديق الذي يجعله شريكاً وبليلاً وجسوراً، ومضجاً بنفسه إلى أبعد الحدود، ولكن دون أن يتكلم؟
صلاح عبد الصبور - أصوات العصر

ورعنا لحقت هذه العبارة فكر صلاح عبد الصبور على المستوى العملي عندما استطاع بحريته الخلاقة أن يجعل الكلمة المكتوبة كالنار حياً يتحرك في اللروب ليعود إلى أعماق الشعب المصري والضمير العربي. وعلى المستوى النظري عندما كان يتراحم على نفسه زكام الماضي والحاضر ليحيله إلى أشعة متوهجة تير شباب المستقبل.

كان صادقاً مع ذاته. وصادقاً مع عصره. وصادقاً مع نفسه. وهو لم يصر عن هذا الصديق كله في كلمات حامية لا تليث أن تلتوي وتذهب أدراج الرياح. ولكنه صب هذا الصديق في وعاء ذهبي. فكان منه سجلاً أضافه التاريخ المصري إلى سجلاته ليكون وثيقة لعصره وإنسان عصره.

وقد كان الشاعر يعيش هماً بين هزات الأفعال الشعرية فصاحت هزات أخرى من التفكير المدب. الذي كان بصاحب قراءاته في رحاب شاعرة من المتاح الفني والفكري لأمر شتى. والتتبع الفكري والفني لأرومة العربية قديماً وحديثاً. فكتب كتاباته البرية برزاة الفكر. وأصالة الشاعر الصادق معاً.

وعندما وصل الشاعر إلى هذه المرحلة من الإنتاج أصبح السجع. فإنه لا يظن به بوصفه شعراً أصلاً مرموقاً. بل به مثل عدد من ظاهره فيه وفكرية. وسير الصادرة. على أي مستوى كانت. بوصفها وثيقة وفكرية على أحدث الأنوار. وأخير تانيها التحليل والدراسة.

صلاح عبد الصبور يحرص شعره وعصره على إفراجه وهو من حارسه حرساً. فكتب بعده بعد ذلك سبب التفكير. خرج بعد من بعد من شعره الأول. الناس في بلادى. بوصفه رائد من رواد الشعر الحديث. بل استاذ كبير في مدرسة هذا الشعر ثم ظهرت ذراعيه الأخرى شاعراً لتؤكد هذه الحقيقة.

من حسن الشاعر أن مشكلته أكبر من مجرد قول الشعر. وإن يكن صليلاً وفعالاً. بل أنه كان صريحاً مع نفسه عندما أعلن أنه لا حرام له شعر. بل أن الشعر من أوسع أبوابه. وأحسن في وقت نفسه أنه قادر على استعجاب مطلب نفسه. فكأن المسرح شعري من الكتب. وأصبح شاعراً.

وهكذا أصبح صلاح عبد الصبور ظاهرة في تاريخنا الفكري ومعنى المعاصر ومن هنا كان منطلقنا لدراسة فكر صلاح عبد الصبور من خلال جانب واحد من كتاباته وهو كتاباته النثرية .

وليس ههنا أن نبحت في المورثات الخارجية التي أثرت في فكر صلاح عبد الصبور نتيجة قراءاته الواسعة العميقة ، أو نتيجة اتصاله المباشر بالفكر الغربي وغير العربي ، ولكننا نبحت عن النسيج الأصلي بفكره ، أو بالأحرى السلوك الفكري الذي عاشه منذ أن تفتحت عيناه على الحياة الفن والأدب ، وظل ملازما له في مراحل نضجه الفكري والتي ، بحيث حرص على إبرازه في كل كتاباته النثرية بصمة خاصة ، منها تعددت وتنوعت موضوعاتها .

يقول صلاح عبد الصبور في مستهل كتابه « وبقى الكلمة » : « في تاريخ حياة الأفراد بل الأمم ، منحنيات تتخذ فيه شخصياتها أوضاعا جديدة إثر اختبارات مصيرية جادة ولاشك أن لقاء الشرق بالغرب ، أو لقاء الحضارة الإسلامية العربية بالحضارة الغربية ، كان أحد تلك الاختبارات الحادة في تاريخ الشرق العربي . وقد انعكس هذا الاختبار واضح الانعكاس في سير حياة المفكرين وأهل الثقافة ، لما هم من مقدرة شبه غريزية على الاستجابات والتأثرات ، ولما يملكون من طواعية تتجسّد فيهم التشكل وتبني الأوضاع الجديدة ، ولما يملكون بعد ذلك من المقدرة على تكوين النظرة الموحدة ، وعلى رسم شخصياتهم الفردية في إطار جديد يشمل الماضي الذي يعاد تنقيحه وتعديله ، والحاضر الذي ينظر إليه من جديد ، والمستقبل الذي يرسم ويخطط في ضوء التصورات الجديدة ، بحيث نستطيع أن نقول إن كل أديب أو مفكر لا تكاد تمر به سن العشرين أو الثلاثين إلا ويكون قد شطط نفسه ، واهتدى إلى أفكاره الأساسية التي سبطل عليها في مواجهة مشكلات المجتمع الحقيقية ، التي يسمي إلى حلها من خلال إبداعه ، متخذنا شكلا شخصيا صرفا . » (١)

بهذا يكون صلاح عبد الصبور قد حدد مسئولية كل أديب وكل مفكر عربي . وإذا كان كل أديب وكل مفكر بطمح في أن يخرج إلى العالم بفكره أو بعمه في مستقبل شبابه ، فإنه ينبغي عليه أن يجد لنفسه هذه المسئولية منذ اللحظة التي يخرج فيها إلى مجتمعه بياكورة نتاجه ، وأن تصاحبه بهذه المسئولية مع تصاحبه بأعماله الفكرية أو الفنية .

هذه القضية الفكرية ، قضية مسئولية الكاتب والمفكر العربي ، شغلت صلاح عبد الصبور أينما شغل . ولا سالخ إذا قلنا إنها كانت ترمس في أعين أعمقه ، فلا تسكن إلا لتثور ، وهي إذا ثارت فلما أن تنطلق في بقعة هادئة ، ولكنها مغممة بالإحساس والصدق ، لتبحث الحياة في أعمال أدبية يطرئ القارئ الخفيف اليوم أنه قد انتهى زمن تقييمها ، أو ليعود للبصير إلى فكر رجال طواهم التاريخ وأوشكوا أن يطوهم استسبان ، أو أنه يلود به ليتساءل كيف يمكن أن يتحقق فكره هذا صلا لا مولا

بهذا المفهوم تفكرى في صلاح عبد الصبور أعمال الرعيل الأول ، على حركة نهضة الأدب والفكرية في مصر ، وذلك في كتابه « عاذا

يقى مهم للتاريخ » و « قصة القصير المصري الحديث » . وهذا المفهوم ألح على قراءة جديدة لشعرنا القديم . وهذا المفهوم كتب عن أدب الشاب الذين يمثلون اليوم نهاية المطاف في حركة الأدب المصري للمعاصر . وهذا المفهوم أصبحا كتب عن نفسه في مشروع كتابه « على مشارف الخمسين » . والخيط الذي يربط بين هذه الأعمال جميعا وغيرها من الأعمال هو تأكيد هذه المسئولية الفكرية التي كانت تدع عبه من ناحية ، وإثبات أن درجة نجاح الكاتب أو فشله رهى تبينه هذه المسئولية الفكرية من ناحية أخرى

وقد برزت مسئولية الكاتب والمفكر إزاء القضاء الحصريين أول ما برزت لدى جيل قدر له أن يعيش بداية الثقافتها ، وكان السؤال الملح الذي يراود كل كاتب وكل مفكر من أبناء هذا الجيل والجيل الذي جاء بعده هو : كيف يمكن التوفيق بين الحصريين بحيث يعدي ثقافتنا ونهض بقويتنا ؟ ثم ما القدر الذي يمكن أن نأخذه من التراث العربي ، والقدر الذي تأخذه من التراث الغربي ، بحيث نبذع من امتزاج هذين القدرين فكرا متطورا وفنا متطورا ؟

وقد كان أول من طرح هذه الأسئلة وراعاة واقع التطهاري . وكانت أسئلته تالية لحالة الدهشة التي انتابته طيلة ست سنوات عاشها في باريس . والدهشة - كما يقول صلاح عبد الصبور - هي « أساس تحريك النفس الساكنة ، فتفرد بها بعد ذلك إلى التساؤل الذي يؤدي إلى المعرفة » (٢) حتى إذا ما عاد رفاة التطهاري إلى أرس الوطن ، « جعل منه أن ينقل بلاده من القرون الوسطى إلى العصر الحديث ، وأن يؤلف كتابا ، ويؤلف إلى جانبها رجالا ولامدة ، يهيم من علمه وذكااته ودأبه ، ويوظف فيهم روح الحق إلى المعرفة » (٣) .

إن هؤلاء الرواد الأوائل لم يكونوا يضيئون وقتهم ، كما يفعل بعضنا اليوم ، في مسطرة كلامية لا طائل تحتها ، حيث يدعو البعض إلى مقاومة الغزو الثقافي ، غير مدركين أن « الثقافة لا تغزو ولكن تبني وتغير » (٤) ، ويدعو البعض الآخر إلى « الاستغراب » ههنا يشند بهم السخط على الواقع فيحرقونه حرقا . وإنما كان هؤلاء يشيرون بأهم ما يميز الرجال الذين يسجل لهم التاريخ قبداتهم الفكرية الرشيدة ، ودعمهم لحركة التطور خطوات بصيرة وناعدة إلى سام وتتلخص هذه المميزات التي يلح عليها الكاتب في ثابا كتاباته الخمسة فيما يلي

أولا : معظم قادة الفكر والأدب في مصر يشتمون بالنزاهة الفكرية . وليست النزاهة الفكرية سوى « المقدرة على تخليص النفس من تحيراتها وأهوائها ، ومحاولة النظر إلى الحقيقة في قلبها وصميمها .. والحقيقة جوهر مصفى لا تشغل العين هه باسطر إلى حواشيه وهوامشه وانعكاساته » (٥) ، بل تشغل طله الذي يمكن أن يكون منها بلا بداع ، ولها في حركة القيادة الفكرية

ثانيا : لم يكن هؤلاء يركزون فكرهم ومشاعرهم على الحقيقة التي جرتهم في العالم الغربي إلى الدرجة التي كان من الممكن معها أن تصرمهم عن النظر العميق في حقيقة أكبر ، وهي حقيقة واقعهم ع فيه من مراب وعبوب ، بل إن هذا الواقع كان شاعلهم الأكبر . وهم كثيرا ما كانوا

الكتاب القادر صدق عن لماذا ، فلماذا أن ما يكتبه سيصل إلى صميم الناس ووجدانهم ، ولابد أنه يحركهم نحو غاية محددة

ولر الآن كيف نظر صلاح عبد الصبور إلى جيل الرعب الثاني من الأدباء والمفكرين المصريين ، وكيف استطاع أن يقيم مسئوليتهم الفكرية والإبداعية

أما توفيق الحكيم فقد واجه الاختيار المصري الذي واجهه غيره من قبل عندما تسامع عن مصر الثقافة المصرية ، بل العربية ، بعد أن أصبح تأثير الثقافة العربية في حياتنا المعاصرة أمراً لا يمكن إعدائه أو تجاهله . وكان توفيق الحكيم ينظر إلى تربية الوعي الثقافي من خلال الوعي الفني الذي حصر نفسه في إطاره . ويمثل توفيق الحكيم من وجهة نظر صلاح عبد الصبور قمة العملية التوعيفية بين التراث الشرقي والتراث الغربي . فهو يقول بهذا الصدد : « ولا أظن أن المجتمع بأسره استطاع أن ينجز هذا التوفيق الشامل حتى الآن . لأن صغوغاً طويلة من المتصدين لقيادته ، لا في المجالات الأدبية فحسب ، بل في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وعلم البحث والتكنولوجيا ، ما زالت لا تستطيع ، لضعف بصيرتها التاريخية ، أن تتلمس أبعاد هذا الاختيار المصري ، فضلاً عن أن تدبر له وتجد السبل إلى تجاوزه إلى منحى ياني أعلى من منحياتها السابقة . وهي ، قبل ذلك كله ، لم تستطع أن تقدر ماضيها حتى قدره . بحيث تستخرج منه قيمه الإيجابية . بينما لا يزال لهماها للحضارة الأوربية عطفاً مشتباً من التعيزات والاضطرابات »^(١٧)

وكان توفيق الحكيم قد تشبع بتراث الغرب في أثناء إقامته المشرفة في فرنسا . وعندما ألح عليه القلم أن يكتب ، وجد نفسه في مضيق الطرق . ثم نهال بصره بتحسس الطريق الذي تمكن أن يوصله إلى حافة مشرفة فيحاء . فخطم بها كل ذي حس دواني ، ويودح رتاده . وعداد فكره إلى مشارف هذا الطريق . فإد به يجد كنوز تراث عربي مدى سفته وترواته . ابتداء من أشهر الحاصل في كذبات متوصى . وكان عليه أن يصف وقعه الناجح عن دور مصر كدم من مواد مختلطة . فطرح واننى . ولم يكن يعبه التراث العربي الشعري لأنه ليس بشعر ، ولكنه وصف مسيراً بالفراد الكريم . وطال الوقوف على كتاب البحلاء للجاحظ ، وقصص المقامات . وسرح خياله مع ألف ليلة وليلة . وكان بهويته . في كل هذا . هد الخط الذي يربطها جميعاً . وهو القصص الفني الذي تتنوع عينه من كتاب إلى آخر . فمقرن بكريم ترى ثراء عظيم بالصورة والأحيلة والمقدرة عمده على الإحياء . والملاحظ من عصره . سحر اللغة لتكشف عن حياء النفوس لشربة وجوب حياة الاجتماعية التي يعيشها الإنسان المعادى . وأما ألف ليلة وليلة فهي صورة عريضة لتجاليب الطبق . وقد استلهم توفيق الحكيم من هذا التراث . صدى ما استلهم . شهر اد . وأهل الكهف . ومحمد . وأشعث . وشمس البهار . والسلطان الخائر

على أن توفيق الحكيم قد صرح . قبل أن يشرع في كتابه هذه الأعمال وغيرها . سؤالاً في هو كيف يكتب . فهل يكتب على نحو ما يكتب الجاحظ أو مديح الزمان ؟^(١٨) هل يبع طريقة القصص في ألف ليلة

بعثلوه ليتأملوا سلباته وإيجابياته ، ولكهم ما يلشون أن يعودوا إليه بإشراقات من الخفيقة الأولى ، وتأملات من الثانية . ثم تختلط الحقيقتان وتندوس ، وتنطلق صمقة واحدة تشع في لغة الفكر والحوار والإبداع

ثالثاً لم يكن هؤلاء الرواد يعيشون في أبراج بعيدة عن الحياة لصاحبة . ويكتفون بالنظر إلى هذه الحياة من خلال نوافذ أبراجهم وهم يهلقون الحكمة تلو الحكمة . أو الفكرة تلو الفكرة لتنتشر بين الناس . بل إن هؤلاء الرواد كانوا يحركون حركة دائمة . تروح وتعود بين الفكر والعمل . وكان العمل باللمسة إليهم برهاناً حقيقياً لإثبات أن منهم لا تدور في فراغ

رابعاً كان كل رجل من هؤلاء الرجال نبيا طلياً امتدت جذوره في هذه الأرض الطيبة . ثم تمت البذرة وترعرعت ، وانطلقت إلى آفاق بعيدة عن جذورها ، ولكنها لم تفتنع قط من هذه الجذور .

ولم تكن رحلة العودة سهلة هينة بالنسبة هؤلاء . وليس هناك أسير من أن يعكس الإنسان عما يهره في العالم الغريب . سواء كان هذا العالم عالماً معاشاً ومصوراً داخل دفتى كتاب . وما أسير أن يفلد الإنسان هذا العالم . ولكن عندما يعود الإنسان مثقلاً بأسئلة ملحة مثل : لماذا أصل أو كتب ؟ وكيف ؟ ثم ما المهدف من وراء ما أقدمه ؟ عندئذ تستل المسئولية أمامه وكأنها صخرة صلبة تقع في ركن عظيم داكن ، يمس من حولها صوت ينادى الرجال : أن يرمع كل مسكهم متوافق بجانب الحق . تتكشف المسئولية لكل من يزعم أنه أديب أو مفكر أو عالم .

ولقد هرع الرجال إلى تلك الصخرة الصلبة ليرفع كل منهم عندها مبارته . فكان بعضها ، كثر شموخاً من بعضها الآخر . وكان بعضها كثر قدرة على شراشعته برصاة . ونكها جميعاً شتركت في إصادة صخرة مسئولية . وقد يكون الخط قد خان بعض الرجال في بعض الأعمال . ولكن هذا البعض كان يعوض هذا النقص في جوانب أخرى من النتاج الفكرى والأدبى الموجه إلى ضمير الشعب

ومرد انقص دائم هو لإخلال بشرط من شروط مسئولية الإبداع الفنى والفكرى هذه الشروط التي يلخصها صلاح عبد الصبور من خلال طرحه لثلاثة أسئلة هي : ماذا أكتب ، وكيف أكتب ، ثم لماذا أكتب ؟ وقد يبتدى الكاتب إلى الإجابة عن السؤالين الأولين : ماذا أكتب . وكيف أكتب ؟ أما السؤال : لماذا أكتب ؟ فلم يكن من البير أن يجيب عنه كل كاتب . بل أنه أن يراوده هذا السؤال أصلاً . ذلك أن السؤال : ماذا أكتب ؟ وكان سؤالاً صاعقاً في تراثنا العربى كله . لا يظهر إلا ليختل . ذلك أن البحث عن العلة الغائية جليو بأن يجر السكبة الدائمة ، ويقض مضجع السعادة البهاء . ولعل كلمة لماذا كانت هي المفتاح السحرى لمذاق عصر التنوير والبهضة الأوروبية ، بينما قعت حضارتنا بعد لقرن العاشر بأن تلو بكلمات الاستفهام الحامدة . مثل متى وأين . دون أن تسأل لماذا وكيف .^(١٩)

السؤال عن لماذا أكتب إذن سؤال مهم للغاية ؛ ذلك لأنه كميل أن يجعل ، ككاتب يتردد مراراً في ماذا يكتب وكيف يكتب . وإذا أجاب

وليلة ؟ أم هل يكتب بأسلوب المتفلطح ؟ ورأى توفيق الحكيم أنه لو فعل هذا لأصبح نصير التراث العربى وحده ، فى الوقت الذى يستهويه التراث الأدبى العربى بينما الذى لا يعرفه التراث العربى . إذن فليست لهم جوهر التراث العربى وروحه ولبه ، وليصع هذا فى قالب معارى جديد هو لقلب العربى .

وعندما كان توفيق الحكيم يحل لعمه هذه المشكلات الفنية ، لم يكن يجعل السؤال الأهم وهو : ما المهدف من الكناه ؟ يتوارى قط عن مسئوليته الفنية . فما كان يبحث عن توفيق الحكيم شكلا وموضوعاً ، كان يهدف أولاً إلى نقطة الوعي الفكرى لدى جمهور الشعب المصرى والعربى ، وتثبيط الحس الخيالى الساكن فيه ، أو لنقل إنه كان يهدف إلى إيقاظ الوعي الفكرى من خلال إثارة حادة للحس الخيالى .

لقد كان يضع فى اعتباره دائماً الإنسان المصرى ، والمكان المصرى ، والزمان المصرى الذى يعيشه إنسان عصره . أما الإنسان فهو وريث حصارات قديمة ذابت فى الحصار الإسلامى . وأما المكان فهو أيضاً إرث ضخم ، تنطق معالمه بمنحدرات هذا الإنسان المصرى فى كل عصر من عصوره . وأما الزمان فهو الذى يتنطق بالمنحدرات ، ويلج على متطلبات العصر الجديدة

وهذا أدى توفيق الحكيم رسالته الفنية كاملة ، ولم يستطع البيئة الغربية أن تفهمه ، بل لقد استطاع هو فهمها والاستفادة منها . وكان من ثمرة هذا اللقاء الأصيل بين روح الحكيم الشرقية وبين ثقافة الغرب العميقة المحتاجة ، هذا التراث الخصب العظيم الذى قدمه لنا أكبر فنان عربى فى عصرنا^(٨)

وإذا كان توفيق الحكيم قد قدم للشعب العربى فن المسرح على نحو م يعرفه فى تراثه من قبل ، فإن طه حسين قدّم له دراسات فى التراث العربى بمسح وأسلوب لم يعرفها كذلك من قبل . لاشك أنه من حسن حظ الأدب العربى القديم أن أتبع له دارس كطه حسين ، إذ أن شخصية طه حسين الثقافية كانت هى وحدها التى تستطيع أن تقدم على دراسة هذا الأدب عمراً لا يشوبها الفحّة والتبؤى ، وعمجة لا يشوبها الاستعداد^(٩)

وقد أم طه حسين بالتراث العربى فى فترتين مختلفتين ، أو لنقل بأسلوبين مختلفين . مرة بأسلوب أزهرى عندما كان يدرس فى الأزهر . ومرة أخرى عندما خرج من الأزهر لينضم للواء الطلق فى رحاب الجامعة المصرية . فلما تصل بعد ذلك بثقافة اليونان واللاتين والفرنسيين فى باريس . فوحى تصور أخرى من الإبداع الأدبى وعناهج جديدة فى النقد والتفكير . واستوعب طه حسين كل ذلك . فلما عاد إلى تراثه وحده فحده بخصوص فيه نوعى جديد وبرنامج ملحة فى تعديده للفن العربى بمسح جديد يكشف له من خلاله عن كنوز تراثه الذى كان قد مضى عليه ألف سنة من الحمود . وقد كان لطفه حين الفصل الأكبر فى تعبير صورة هذا تراث فى ذهن المثقف العربى . وهذا سظل طه حسين الأستاذ العظيم لكل دارس للتراث العربى

ولقد كانت غزارة ثقافة طه حسين العربى والعربية أكبر من أن تصب فى دراسة التراث الأدبى العربى وحده وتقتصر على ذلك . وهذا قد وجدت متاعاً أخرى لها فى مؤلفاته القصصية وتاريخية وانتقدية وإذا كان التوفيق لم يخلفه فى كثير من مؤلفاته القصصية ، فلأنه ، كما يرى صلاح عبد الصبور ، لم يوفق بين البناء الغربى للقصة والحس العربى المعاصر . ومن هنا كان التناقض الغربى : أو اللقاء الغربى ، بين أسلوب القصة المتأثر بالشعر العربى وفكرة القصة المتأثرة بالرواية القرنسية الناعمة . ولهذا لم تستطع دعاء الكروان أن تخلق إلى أبعد من السنة التى ظهرت فيها .^(١٠)

وكان هذا هو السبب نفسه فى عدم نجاح قصة الحب الصانع ، لأن طه حسين كان يقلد فيها قصة مدرسة الزوجات لأندريه جيد ، فكان الفرق بين القصتين هو الفرق بين الأصل والصورة - على حد تعبير صلاح عبد الصبور .

أما عندما ألحت على طه حسين مشكلة من مشكلات الإنسان المصرى المعاصر ، وكانت دافعه الأول إلى كتابة القصة - عند ذلك استرح الأسلوب بالفكرة ، والبناء بالمحتوى ، فكانت رواية «أديب» بشخصياتها الواقعية وموضوعها المعاصر ، وهى من أحسن روايات طه حسين .

فالأديب إذن لابد أن ينبع من البيئة التى تتحرك فى مجرى التاريخ . ولابد أن يكون أدب الأديب موحى بل شمس هذه البيئة ، بصرف النظر عن الكم الذى يستقبل هذا الأدب . ولكن الأديب يفترض أن أدبه يتجه إلى الشعب بأسره ، ذلك الشعب الذى يعد وريثاً لحصارات متراكمة ، ومعاشاً لظروف حصارية رهنة وخاصة .

ولهذا فإن كتابات العقاد ، شراً كانت أم نثراً ، لم تصل إلى الجمهور العربى من الشعب ، على نحو ما حققته كتابات توفيق الحكيم وطه حسين . ذلك أن شعور العقاد بنقصه وعفريته كان يعنى على شعوره بجمهور الشعب . وقد انعكس هذا الإحساس بالفردية مما قدمه للناس من نتاج أدبى وفكرى . وكثيراً ما كان يحلو للعقاد أن يطلق على نفسه وأن يطلق عليه مريدوه لقب محامى «معاقر»^(١١) . وهذا يقف صلاح عبد الصبور وقفة لين على محامى المعاقر ، ضد من ؟ وفى أى قضية ؟ ويجب : «إنه محامى المعاقر ضد طغيان الرجل العادى ، محامى أخلاق المعاقر ضد أخلاق الرجال العاديين وصفاتهم ، وقضيته هى قضية توضيح الاختلاف بين العبرى والرجل العادى . والحكيم الذى يريد استصداره هو بيان أن العبرى لا يدين بشئ كثير لبيته أو وراثته بقدر ما يدين لعفريته .»

ولم يكن العقاد فى شعره أكثر قرباً من جمهور الناس منه فى نثره ، على الرغم من دعوته لأن يكون الشعر معبراً عن هموم الإنسان فى حياته اليومية . ذلك أن العقاد كان يكتب شعره وفى نفسه الإحساس بأنه العقاد . كان لا يستطيع أن ينسى زهو لبقى فى إحساسه ، وكان لا يستطيع أن يعايش التجربة الشعرية بقلب طفل ، وإحساس إنسان

منهم ، بل هو يهايشها بعقل رجل كبير الزهو عنكته وقراءته ووضعها
الشاق ، ولذلك لم يستطع أن يكون شاعراً كبيراً إلا في القليل من شعره
الكثير^(١٢)

وبمع ذلك فقد كان العقاد صعباً في صغريته التي لم يكن يمكن
أن يكتب على هذا السحر أحد غيره ، كما كان عبقرياً في صغره للأجيال من
الأدباء إلى حدود الفروقة والإطلاع ، ومقدرتها على تجديد فكر
الأديب وإحياء عمره الأدبي

وقد كان المارني صديق العقاد ورفيق كمامه ، ولكن كان لكل
منها تكميله النفسي والقي الخصر به . وقد كان المارني يميل ، كما فعل
رود عصره ، من سهل الثقافة العربية ، وعندما احتلقت هذه الثقافة
عنه فربب عصرها التي تمثلت في موقفه الخاص من الأدب . فالأدب
عند المارني هو التعبير عن الحياة بوجهها الحاد أو الساخر ، وأنشائها
الخيالية أو الثقافية ، مع النظرة الفردية والمزاج المستقل في التطالع إلى كل
ما تقع عليه العين^(١٣) . أما لغة التعبير فيجب أن تكون وسيلة للكشف
عما في النفس ، بصرف النظر عما إذا كانت ألفاظ هذه اللغة ترقى في
معجم العرني أو تتحرك في أهواء الناس . فلهذا التعبير لا يمكن أن يكون
حياة في حد ذاته ، بل وسيلة لكشف جديد

فالمارني إذن ، على عكس العقاد ، كان يرى وظيفة الأدبي في
مقدار ما يأخذ من الناس ومقدار ما يعطيهم . وعندما يحقق الأدب هذه
الوظيفة ، فإنه يكون تمهيداً لكل تجارب الأديب في مجال كتابته في حياته
عرني ولأجيال في مجالات الحياة ، وفي مجال مما يسهل للناس معه .

وربما عدت محاولة العقاد لهدم شوقي أمير الشعراء مرفقاً نقدياً وقع
فيه ، إذ به يهجم العقاد فقد في هدم الشاعر العظيم ذلك أن شوقي لم
يقترح لقب أمير الشعراء من أهواء الناس ، ولكن التاريخ ناداه به من
قصص شرق معروية إلى غربها ، فالتصق القلب به وأصبح لا يصلح
سواه . وكان شوقي قد حصل شعر رسائنه كما جعل الحكيم المسرح
رسائنه ، وكلامها عيش مومر عصر ومشكلاته . ورأى أن الكلمة كئيبة
بأن حربة سموس براكة . ونجسها بطلق إلى آفاق الفكر الحق
وكلامها برث لأرض الأم إلى فرنسا بلاد الفن والفكر . فقرأ واستوعب
وشاهد وفكر . ثم عاد كل منها إلى أرض الوطن ليداعب أحدهما
الفكرة في حوز هديسي محكم . ويداعب الآخر الخيال في ضم موسى
صبر

لقد كان شوقي عظيماً عندما عاد إلى قراءته فاستخرج العناصر الطيبة
فيه . وعرضه عرضاً جديداً . وكان عظيماً عندما فتح عيبه على ثقافة
الغرب ثم عاد إلى وطنه يكتب الشعر المسرحي لأول مرة . وقصص
الأطفال الشعرية . وعظا من القصائد لم يعرفه التراث العرني من قبل
ثم كان عظيماً عندما استوعب كل اتجاهات عصره وغيرها جميعاً
بنسجة واحدة من الحساسية والابتقان والبراعة

.....

وهكذا كانت رحلة صلاح عبد الصبور على الورق مع رواد الفكر

والأدب في مصر . ولم يكن العرض من هذه الرحلة مجرد عرض شهود
هؤلاء الرواد ، كما لم يكن العرض منها مثل الورق بدراسة نقدية ،
ولكن صلاح عبد الصبور كان يكتب وفي ذهنه فكرة محددة يعني أن
يبرزها لأنها تطابق كل التماس طموحه الثقافي والإبداعي من ناحية ،
وفقته وضموحه بالنسبة لمستقل الثقافة في مصر أو في الوطن العرني من
ناحية أخرى

وقد كان صلاح عبد الصبور يعد نفسه ورفاقه من جيله من تلاميذ
الحيل الثاني من رواد الأدب والفكر في مصر . فهم مفتونون بهم ، وهم
يسمرون على درجهم . حقا إنه يعصبهم عن هذا الجيل الثاني جبل وسيد
تلمذوا عليه ، ولكن إحسانهم بنبيهم لهذا الجيل الثاني من رواد الفكر
والأدب أكبر من إحسانهم بالذين لم تلمذوا عليهم بطريق مباشر .
ويكاد يتميز جيل صلاح عبد الصبور بما كان يتميز به رواد الجيل الثاني
من المفكرين والأدباء . حقا إن صلاح عبد الصبور لم يكتب عن جيله ،
بل اكتفى بأن أشار إليهم بإشارات عابرة في مشروع كتابه « على مشارف
الحسين » الذي تأمل أن تكتمل مقالاته ونخرج إلى القارئ العرني في
شكل كتاب يعمل شيئا عن تكوين صلاح عبد الصبور المفكر
والقني ، ذلك التكوين الذي كان يقع في خلفية تفكيره عندما كتب عن
جيل رواد الأدب والفكر ، وعندما دعا القارئ العرني لأن يعيد قراءة
الشعر العرني القديم بوعي جديد ، وقدم له نماذج من هذه لقراءة
وعندما اختار نماذج أدبية من روائع الأدب العالمي وقدمها للقارئ ، ثم
أعول عنها وقف وقفة موضوعية ليقيم كتابات جيل الشباب من
الكتاب .

م بشأ صلاح عبد الصبور أن يقدم في مقالاته التي وصلتنا تحت
عنوان « على مشارف الحسين » تاريخ حياته الفنية مجرد أنه أحسن ،
وهو على مشارف الحسين ، الفرعة في أن يسجل ذكريات حياته . بل
شاء صلاح أن يقدم بروح طفولية مرحة . قصة كمدح جيل آخر من
الناس والمفكرين مع الحياة ومع الواقع المصري . وليست هذه بقصة
في الخفية سوى امتداد لقصة من أعجب بهم من رواد الأدب والفكر

صلاح عبد الصبور كان ، مثلهم ، بنا طيباً بشأ في أرض طيبة
ولم يكده هذا التبت بسمو وترعرع حتى عرف طريقه إلى المكتبات الصغيرة
في بيته الصغيرة . فأخذ يقرأ ويستسح شعر إيليا أبو ماضي وأبي القاسم
الشابي والنجاني يوسف بشر ، إلى جانب قراءة مستطمة ناقدة لشعر
محمود حسن إسماعيل وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وصبرهم .

وكان صلاح عبد الصبور يعقد في الوقت نفسه أواصر الصداقة مع
من أسندته بيته الصغيرة من رجال عامين مكافحين ، رجال شرفاء ذوي
عقد بيل . كما يقول عنه صلاح عبد الصبور . وبم يكن له في
عام الشهرة والنس مكان . فقد كان يهرق ذكرا إبراهيم يسروحي في
بلده . وسمع منه لأول مرة أسماء بيته وشو بهاور وحون ستوراب ميل
فلم يكن إبراهيم يسروحي قد حصل من الشهادات إلا شهادتي ميلاد
« تتوحد » ولم يست أن من هذا السعراط البريق وحيد يدمه بلسان
وفي بيته الصغيرة صادق كذلك موسى جميل عزيز وعبد الحليم حافظ

كل كلمة منه عاشت حياة أدبية خالدة. (١٧٧)
ثم يقول فحيرا

«وكثيرا ما أسهر في غرقي مع أحد هؤلاء الأصدقاء . إهم ملح الأرض الذي تحدث عنه السيد المسيح حين قال في موعظة الحبل . أنتم ملح الأرض فإذا فقد الملح فهاذا ملح» (١٧٨)

بهذا العشق لسحر الكلمة . وهذا الحب المتبادل بينه وبين الكتاب وصاحبه ، قدم صلاح عبد الصبور للقارئ ثروحات بديعة لشيكوف وجون اسبرون وهمنجواي وتبسي ولبار ، ومازسيل بروس ، ومولير وأوبيل وميلر ولوركا وغيرهم

وبهذا العشق لسحر الكلمة كتب «قراءة جديدة في شعراء القديم» . ويقول في تقديمه لهذا الكتاب . «ولست في هذا المقام أبغى وضع مختارات للشعر العربي ، فذلك قصد ينبغي أن تعد له وسائله ووقته . ولكني أريد أن أعرض تجربة قارئ للشعر العربي ، قارئ يحب هذا الشعر لأنه هو جدوره الممدودة في الأرض . ويصدر عنه لها يكتب . ويطلع في أن يستوعب ثغرف تقاليده ثم يعرضها على مرآة عصره» (١٧٩)

وهكذا كان صلاح عبد الصبور يسير على درب لعظماء من الرجال الذين أرسوا دعائم الفكر الحديث في مصر بل في عالم العربي كله . لقد كان مثلهم يصح قلما في التراث العربي ولما أخرى في التراث العربي . وعندما امتزج التراث في نفسه أبداع ما عربيا متميز سيطر معناه من معناه . حبس الأدب المعاصرة

عند كنت مشككة بتوفيق بين الأدب أو تفكر المعنى والأدب و تفكر العربي في العمل شاعرا صلاح عبد الصبور . فمن الحق أن تصور . كانت مشعوبة الأجيال الأولى من رواد الفكر والأدب الحديث . ومن الحق كذلك أن يرى القادة لأوربية مسئولة عن الأسس في كل من أسكنه . بل لعبها من عوامل تفتيح الوعي على محاربة الاستعمار والتخلص منه . فمن يستطيع أن يرى حقيقة العرب دون أن يعرض لمسح بحفنه وفاء أئدت كما أنه يستطيع أن يواجه شمس الفكر العربي ويستمد منها الضوء على أن نيل هذا كله في هذا الحصة في باصنا

وعندما يتحجج لأدب أو الفكر بعد كل هذا في أن بعد بين نفسه ووجه العربي . حبس واصداقة . وعندما حد القارئ في تاحه رد تفكرى وخيال . من يتحجج فيه . فيه . عبد الله . يؤكد أصداقة

أند كانت فكرة لأصداقة حرة من مصل صلاح عبد الصبور كانت شئ في نفسه يدور أو سمع ما سافر معه . وكان حسن مصداق . «أنا رأيت نبعث قولاً أو فعلاً فهاذا ما في التصديق و في معناه الأحسية بعدد أنماه في ثلاثيات برفه وقت يأمل هذا الحب محبات ويقول في نفسه . وكان اللغة العربية ثقيلة ثقيل على أهله . جابه الواقع على السهم .

قل أن يديع صيته . ثم كان خروج صلاح عبد الصبور من بيته الصغيرة إلى بيته لقاهرة الرحلة حيث الجامعة المصرية . وفي معاهي القاهرة يعرف على نفر من الفنانين والأدباء . يعرف زكريا الجناوى وأبور المصاوى وغيرهما . وفي رحاب الجامعة تعرف على محمود حسن إسماعيل وأحمد بسمه شعره ولما يبلغ السابعة عشرة من عمره . ثم شاء أن يتعرف على الشاعر على محمود طه . وكان عليه أن يسعى إليه في «جروبي» . ولكنه عندما رأى هبته لا تم عن هيئة شاعر بل هيئة عين من الأعيان . وعندما رأى هذا المفضي طامعه الأفرجى عربيا عن المعاهي الشخصية التي تعود لحنوس فيها مع رفاقه . حاف رغبة المكان وخرج

ولسطر كيف يعبر صلاح عبد الصبور عن فرحة الطولية عندما أسعده الحظ بقاء الدكتور إبراهيم ناجي . يقول . «حين خرجت بحبور الحظ من عيادة الدكتور إبراهيم ناجي بشيرا . وبعد أن أتمنى سياحته الردود بين شعره ومترجماته عن شكسبير وبودلير ، طرت إلى أصدقاء من زملاء الجامعة أنيهم بأنى سعدت بلقاء شاعر كبير ومودته ، وأنه قد تكرم على قدامى أن أؤزبه كلما تسر لي الوقت ، وأنه استمع إلى إحدى قصائدي فأحبها . ثم رويت لهم كالمأخوذ بعضا من تعليقاته العائرة ، وبكاته التي لم أسمع لها مثيلا حتى الآن في رقتنا وسماحتنا . رغم ما فيها من لدع وسخرية» (١٨٠)

وفي عام ١٩٥٢ أسندت إلى رقة صلاح عبد الصبور . وهو معهم . مهمة إصدار مجلة الثقافة على سبيل إقناع مجلة من أنه تعلق ولكن المجلة أغلقت على الرغم منهم بعد مدة وجيزة كانت من أركمى يامها كما يقول

ولم يكن هذه الحياة الفسة لخصه تحول بين صلاح و رفاقه والادب على البحث والقراءة في مجالات شتى . فالتراث العربي حاد . وحدث عربى التفكير ونمى حاد آخر . وما حينه حركة التبادله فكرية ولأدبية عربية حديثة حاد ثالث

ثم «هتق صلاح عبد الصبور ورفاقه يكسبون ويبدعون بعد أن بصهرت كل هذه ثقافات في نفوسهم . وبعد أن توطلدت علاقاهم العسية بالاس والأرض والتراث

وأراد صلاح عبد الصبور أن يكون مبدعا في ترجماته لروائع الأدب العالمى ، ومبدعا في قراءته للأدب العربي . ومبدعا في تقييمه للرجال العظماء إلى حاد كونه مبدعا في الشعر . لقد كان يعشق الكلمة عندما تلمح وتوحى ونمد إلى نفسه . يقول معبرا عن هذا الإحساس .

«وهذا من الكتاب والفنانين من يستطيع أن يعقد الصداقة به وبين قارئه . فإذا القارئ يتخيل كاتبه وبشخصه ويخلق عليه ملامح يرتصبها له حتى لو فصلت بين المكاتب وقارنه سوات أو قرون من التاريخ» (١٨١) ويقول

والكتاب أعيد بعيش حياة جديدة كل يوم جديد . ويتأوله القارئ بعد سنين أو قرون من طبعه وفي وهمه أن يقلب صفحة من صحف التاريخ . فإذا بالكتاب الخالد جديد جديد في كل شئ . وكان

« عندما جلس إلى أن قد لعنكم د محمد مندور ، فإنه يعكس
عبد وسور ، وهو ابن الشرقى الربيع ، وهو الإقليم الذى أنشأ إليه
وقد أمضى من عمره عشرة أعوام في مدينة النور ، وعاشر لليومان
والرومان تحت الصباح في لياليه البيضاء ، وعقد أواصر الصداقة بين
فكره وبين كل فكر عرفه الإنسان ، ولكنه ما زال كما هو حكما ريفيا في
حلباب أسفى .. فإلهامه كان الذى كان يتألق عندئذ حين أسأله
فيجب ، وأحدث ، فعلق على حديثي ، يشمع هذا كله بذاكرة
مستوعبة ، ومنطق مائد ، يكشف عن وجه الحقيقة آلاف
الأمثال »^(١٢)

وبهذا الإصرار على الأصالة كانت لصلاح عبد الصبور وقعة مع
كتاب الأدب من جيل الشباب ، بعد أن قرأهم كثيرا من ناصحهم لقد
ربى ب هـ ، حين كان ينتقد الأصالة بالحق الذى يسمى أن بهم -
وهو أصالة الاستعاب ، وأصالة الفهم ، وأصالة التعبير ، وجيل الشباب
ينتقد من ناحية أصالة الاستعاب والفهم لأنه لم يصل - ولا يريد أن
يصل - بل حالة التراهة الفكرية التي تجعله يقدم على القراءة المستوعبة
للفكر والأدب العربى من مصدره - نيجة أن هذا الفكر والأدب شكل
من أشكال العرو المكرى الاستعماري - ولهذا فهو جيل الرحمة الرديئة
والسحبات المختلة ، جيل يتلى معلوماته شفاهها من نواحي غير وثيقة بما
لقول ، لأنها للفتنة شفاهها أيضا .^(١٣)

ومن ناحية أخرى فإن هذا الجيل ينتقد في معظمه أصالة اللغة
و أسلوب الحق ، وإذا لم تكن الأدب لفته ولم يتمكن منها ، فإنه لن

يجس بعدها شيئا . لأن اللغة الضيقة لا تتج إلا الفكر الضيق
وأما أسلوبهم - وهو - في تعريف صلاح عبد الصبور - وعاء
أعوى - فهو إما قايح من أعنوى أو واسع عن أعنوى وإذا كان
الأسلوب كذلك فإنه يصح لونا من ألوان الزينة الفارعة ، إلى قد
تجذب الأنظار لحظة ثم ما تلبث العيون التي كانت حصة بها أن تضيق بها
أشد الضيق »^(١٤)

إن صلاح عبد الصبور - في تقييمه لجيل الشباب - حكم ب
تسمر مصر على درب إنتاج الأدنى والمكرى بعبثيين ، إن مسرحية
جيلة بالعربية ، تناول مشكلات الواقع المصرية ، أو قصيدة بالعربية
عسى القارئ في كل مكان - أو قصيدة موسيقية يبدعها مصري فتطوف
الأرجاء ، أو عقلا مصرياً بسامت بفكره فكر العالم ، كل تلك ردود
عملية على السؤال : كيف استطاعت مصر أن توفق بين الأصالة
والمعاصرة - بين الماضي وتأثيرات الحضارة الغربية »^(١٥) . وهذا هو ما
لم يحفه جيل الشباب ولكن صلاح عبد الصبور لم يفقد الأمل في أن
يحقق هذا الجيل هذه الغاية

لقد كان صلاح عبد الصبور يحلم بالأدب العظيم ، والأدب العظيم
هو باعث الأحلام العظيمة مجتمع أسعد تتحقق فيه كرامة الإنسان
ولمذا كان صلاح عبد الصبور وسيظل عصيا لأنه خيف ور هـ أدب
عظما



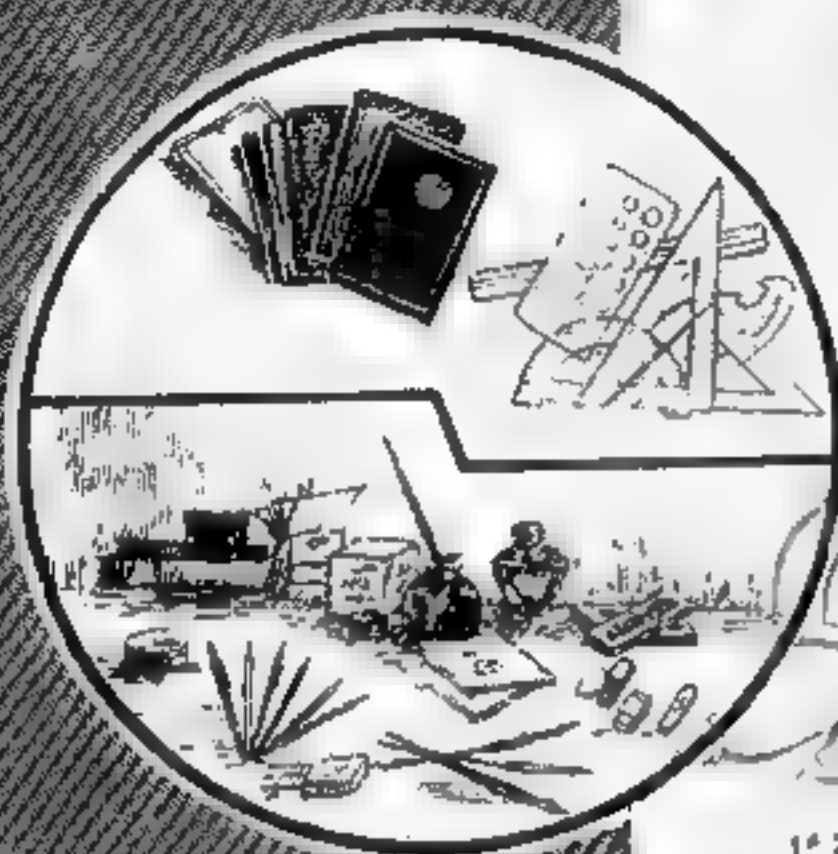
هوامش

- (١) دئيل نجيب - السبعة الأولى - بيروت ، دار الطليعة للطباعة ١٩٧٠ - ص ١
- (٢) قصة خمسة بطريق حديث - بيروت - بيروت ٢٨
- (٣) دئيل
- (٤) ص ١٢٧
- (٥) ص ٨
- (٦) ص ٢٢
- (٧) ص ٢٦
- (٨) ص ١٩٦٦
- (٩) ص ٢٩
- (١٠) ص ٣
- (١١) ص ٥
- (١٢) ص ٢٢
- (١٣) ص ٢٣
- (١٤) ص ٢٤
- (١٥) ص ٢٥

الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية «روى»



الحكاية على
كأس الإنتاج
فلاذ سنوات متتالية



يسرنا أن نعلن عن توزيع
مختلف الأصناف المكتبية
وبالأخصار الرسمية
ومن أهم الأصناف

* تليفزيون ٢٢ بوصة لو كسر القليم فوراً
* مراوح مكتب وبحمام القليم فوراً
* أثاث مطبخ * مكاتب حديثة * مكاتب مستودعة
وخزان حديدية * كشكول حر وأدوات كتابية
وهندسية * ورق كالك ورسم
* ورق كتب كتابية ومطباعة
* أفلام حبر جاف ورصاص
* حبر روماني الفاخر
* المنتجات الورقية المختلفة
بلوك نوت * ظروف * أجهزة
طبع تجاري ... الخ

الورق الخام
يباع بمتجر شلوهوب

● فرع ستاندرد ستيل شري شارع عبدالخالق ثروت
● فرع بجاس شارع البوصلة الجديدة متفرع من قصر النيل
● فرع الجيزة شارع مراد
● فرع قاصبيات ناصية شارع شريف و٢٦ يوليو
بمخلف فرع الشركة بالمحافظات : الإسكندرية الوجه القبلي الوجه البحري

القاهرة : ٣ شارع شريف
الإدارة العامة : سويتش : ٧٥٦٥٣٨ — ٧٥٦٤٧٧
الإسكندرية : شارع طلعت حرب
ت : ٧٤٥٦٤٣
ت : ٨٠٣٧٨٢

صلاح عبد الصبور



إن جيل صلاح عبد الصبور الذي نشأ في الثلاثينيات من هذا القرن قد شهد لحولات خطيرة في مسار الفكر العربي بعد أن بدأ الرواد منذ أوائل القرن في التطلع إلى الفكر الغربي وتعمل أسبلة الأوروبية بكل ما فيها من عناصر الخير أو البعثة والأحلال . وقد شهدت تلك الفترة صراعا عبقيا بين دعاة المحافظة على التراث والتقاليد ودعاة التعريب . ويكنى أن أشير في هذا المجال إلى كتاب (اليوم والغد) لسلامة موسى ، الذي أصدره في عام ١٩٣٧ . وكان فيه من أشد التحمس للتعريب حتى إنه يقول في مقدمة كتابه : «كلما زددت خبرة وتجربة وثقافة توضحت أمامي أخطاء في الأدب كما أزاله ، فهي تلخص في أنه يجب علينا أن نخرج من آسيا^(١) ، وأن نلتحق بأوروبا ، فإننا كلما رادت معرفتي بالشرق رادت كراهيتي له وشعوري بأنه غريب عني . وكلما رادت معرفتي بأوروبا راد حبي لها وتعلق بها . وزاد شعوري بأنها عني وأنا سها . هذا هو مدعى الذي أعمل له طول حياتي سرا وجهرة . فإن كافر بالشرق - مؤمن بالغرب^(٢)»

محمد مصطفى هداية

وهو يؤكد في أكثر من موضع في كتابه أن لب شرقيين في حضارتنا أو تفكيرنا عند أقدم عصور التاريخ ، ولكننا نتمنى إلى حضارة البحر الأبيض المتوسط

ويقول في أحد هذه المواضع : «ولا ينبغي أن يعهم المصري أن الكلمة التي قالها إسماعيل وحمل بها مصر حرجا من أوروبا قد كانت في من مود الخدج - أو لونا من ألوان المنحرجة - وإنما كانت مصر دائما جزءا من أوروبا في كل ما يصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها^(٣)»

نشأ صلاح عبد الصبور إذن في الثلاثينيات من هذا القرن وأصداء هذه الدعوات إلى التعريب تتجاوب بها جوانب حياة في مصر . وم تكن قد هدأت بعد الصفحة التي أشرها كتب الدكتور طه حسين (في الشعر الجاهلي) حين صدر في عام ١٩٢٦ وأعزى الباحثين من المحافظين على التراث عليه . وكان من بينهم مصطفى صادق الرافعي في كتابه (المعركة بين القديم والحديث) : الذي يصور لنا بوضوح هذا الصراع بين دعاة التعريب وبين المحافظين على التراث . وقد أطلق الرافعي على دعاة التعريب كلمة (المحدثين) بدلا من (المحدثين)^(٤)

ويؤكد سلامة موسى في كل صفحات كتابه غلوه في الدعوة إلى التعريب والإصلاح من العربية ، فهو يريد من الأدب أن يكون أدبا أوروبا ٩٩ في المائة ، ويأسف لوحد رابطة بينا وبين الحضارة العربية فيقول : «إن هذا الاعتقاد بأننا شرقيون قد بات عندنا كالمرض ، وهذا المرض مصاعفات ، فنحن لا نكره الغربيين قط ، ونألف من طليان حصرتهم قط ، بل يقدم بذهنا أنه يجب أن يكون على ولاء للثقافة العربية ، فندرس كتب العرب ، ونعطف عباراتهم عن ظهر قلب . كما يعمل أدباؤنا المساكين أمثال للآفاق والرافعي ، وندرس ابن الرومي . وبحث عن أصل المتنبي ، ونتبع عن حل ومعاوية ومعاصل بينها . ونعصب للجلحظ ... وليس علينا للعرب أي ولاء ، وإدمان الدرس لتدعيم مصبغة نشأنا ، وبعثرة لقواهم . فيجب أن نعودهم الكناية بالأسلوب المصري الحديث ، لا بالأسلوب العرب القديم^(٥)»

ولم يلبث الدكتور طه حسين أن أصدر بعد سنوات قليلة من ظهور كتاب سلامة موسى كتابه (مستنصر الثقافة في مصر) . لرسم فيه سبل النهضة العلمية بعد معاهدة ١٩٣٦ وقد رأى فيه أن السبل التوحيد هذه النهضة هو أن يسير سيرة الأوروبيين وسلك طريقهم . لتكون هم أندادا ، ولتكون لهم شركاء في الحضارة ، حبرها وشرفها ، حلوه ومرها ، وما يحب منها وما يكره ، وما يحمد منها وما يعاب^(٦)

جاء صلاح عبد الصبور من الملمة الصغيرة « الزقازيق » بعد أن قضى مرحلة بدراسة الثانوية فيها . مكث على قراءات متنوعة فيها العربي بالعربي ، والتقليد بالتجديد ؛ فقد عاش في جو رومانسي مشوب المشاعر مع كتب لفلوطي وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة . واستهوته أشعار محمود حسن إسماعيل ، ثم عرف الفيلسوف الألماني ينش من خلال كتاب مترجم له^(١٧)

رحب غير الحصر إلى الجامعة وإلى العاصمة الكبيرة (زُلزَلت نفسه زلزالاً كبيراً) قراءاته وسماعاته من الأصدقاء^(١٨) . وبدأت الأسماء الغربية تفرغ سمعه بمفرد البوت ، أندريه برتون ، بودلير ، كاليدي . ولكنه شغل ، ودرورث ، وبدأت أسماء المدارس الأدبية والفنية والاحيائية تزلزل كيانه : السريالية ، الرومانتيكية ، الكلاسيكية ، الكلاسيكية الجديدة . البرناسية ، الرمزية ، الميتافيزيقية . الواقعية الاشتراكية^(١٩)

وكانت وجهته في الدراسة قسم اللغة العربية بكلية الآداب . حيث مترجت في نفسه هذه القراءات والسماعات ، ودراسة التراث والتعمق فيه ، مع ما كان يشيع في جو الحياة الفكرية من أصداء المعارك بين القديم والحديث ، أو بين التقاليد والتجديد ، أو بين التراث والمعاصرة ؛ فقد كانت كل هذه المعاني موضع جدل وصراع بين أطراف متعددة ، مختلف وجهات نظرها . وتتباين دوافعها فإما كان موقف صلاح عبد الصبور من هذا الصراع المثير للجدل متبدلاً من حين لآخر ، ولا تزال آثار جمره مشتعلة في حياته الفكرية ، وكان في دروة احتدمه إيمان وجود صلاح في الجامعة في نهاية الأربعينيات ؛ إننا نجد صلاحاً ملتوناً بالشخصية المصرية ، وبالرواد الأوائل الذين عدوا جسر الثقافة بيننا وبين الغرب منذ عصر محمد علي ، فراه بشيد بالشيخ حسن الطاهر . والحبري . وحسين عجرة . أول مخترع مصري كالماء . ورفاعة الطهطاوي ، المندمض الأعظم ، في رأي صلاح ، وعبد الله النديم ، وأحمد لطفى السيد وغيرهم^(٢٠) . وراه يتبع أصول الثقافة الغربية عند بعض المفكرين الذين أثروا في حياته الثقافية يقول : « سافر الطهطاوي إلى باريس وعاد في دمه آثار مونتسكيو وجان جاك روسو وفولتير . وقرأ عراقي كتاباً عن نابليون أهداه إليه صديق فأبغض هذا لكتاب في نفسه رؤى عن الثورة الفرنسية . وقد كان محمد عبد وسعد رعلول حريصين على تعلم اللغة الفرنسية في أواسط عمرهما . وتلقى سلامة موسى من جمعية المثاليين الإنجليز شذرات من الفكر الاشتراكي والعنسي . وسوف نجد في تاريخنا الحديث أثر هذه التعميمات واصحاب معظم رواد فكرنا : محمد حسين هيكل يسافر إلى فرنسا فيعود ليكتب روايته الرائدة (ريب) ، متأثراً فيها بالثورة الرومانسية الفرنسية . وتوفيق الحكيم يعيش فترة في باريس فيعود ليستقل بسرعة من مسرح لاستعرض إلى مسرح الفكر . أما طه حسين أستاذ الأساتذة ، والأب الحبيب لكل ما هو جميل ومنير في حياتنا الثقافية ، فالحديث عن دوره لا يسعني هذا المجال . ونكرر ملاحظاً من ملامح هذا الدور العظيم أنه لا يزال لأجيال كثيرة بعض مسائل العقل والروح الأوروبية^(٢١) .

وهنا الإعجاب بالرواد الأوائل الذين فتحوا لنا مناهل الثقافة الأوروبية يؤكد أساساً منها صلاح في وجوب التمازج بين الثقافتين

العربية الأصلية والأوروبية للتحديث ؛ فهو يقول : « الثقافة العربية السلفية لا تكن وحدها لصنع الإنسان الجديد ، بل لابد من البحث عن منابع جديدة يفسر بها في فكر هذه الأمم المتقدمة . فحينئذ لا تنجح إلى فكرنا السلف القديم وحده . ولا تنجح إلى فكر جبرنا في الشرق القريب أو الشرق البعيد ، ولكنا تنجح إلى الغرب ، لا يمتنع من التفكير لحصارتها وثقافتها فصول مأساته السياسية مع^(٢٢) »

والتراث في رأي صلاح ليس تركة جامدة . ولكنه حياة متجددة^(٢٣) ؛ وهذه الحياة المتجددة في نظره تقضي عرجه بالفكر الغربي ، وإقامة حياة فكرية متوازنة على هذا الأساس ؛ فهو يقول « يعيش الآن مرحلة تعبر جديد منذ أن اصطدم هذا الشرق العربي بالحضارة الأوروبية ، وطمح إلى أن يقيم المواجهة الواجبة بين ما فيه وتطلعاته وبين حدوده وآفاق استشرافه^(٢٤) .

ولكن ما حدود كل عنصر في هذا المزيج ، وما مقداره في رأي صلاح ، وما نتيجة هذا التمازج بين العنصرين ؟

إن صلاحاً يحتر كل ما يردده (بعض متشككي الفكر السياسي في بلادنا من الغزو الثقافي وما شابه ذلك من الشعرات السخيفة الحاهلية)^(٢٥) ، ويرى أن (الثقافة تراث حي متصل بين الماضي والحاضر . متجهة إلى المستقبل)^(٢٦) . ولقد يقول إن الذين ينظرون إلى الفكر على أساس اتجاهين سلفي وأوروبي ، يحطون ؛ « يد يوحده طبع قومي ثالث » هو الطابع العربي العلمي الحديث ؛ فهذا الطابع الذي يدرك أن الدين والحضارة العربية السلفية جزء من تراثنا . من واجبا أن تتطوره ، وأن تمتد قداماتنا بعد ذلك إلى آفاق الثقافة العلمية المعاصرة . ثم يترج ذلك كله في وعاء ثقافي علمي بجمه شيان : لغوية أولاً ، والمعاصرة ثانياً^(٢٧)

وهذا التوازن الدقيق بين هذين العنصرين : التراث والمعاصرة يجعله صلاح عبد الصبور أساساً لرخص محاولات أنصار كلا الجانبين لتخليب أحدهما على الآخر ؛ فلا يمكن أن « يستعبدنا تراث ويركب أكتافنا بدلا من أن يكون قوة دافعة في ثقافتنا المعاصرة^(٢٨) » وزراه يهاجم الأدباء المحدثين الذين يعيشون على التراث وحده ، وكأن التراث قنصلان معروفان تلتزمان على الحقائق الكتاب والشعراء^(٢٩)

وهو يتابع بالنقد عباد التراث المنقطع عن كل مصادر المعاصرة فيقول « وللتراث الشعري سطرة لا يكاد يعلت منها إلا الشاعر العظيم . فالشعراء الأوساط يحضون هذا التراث حصوعاً شبه مطلق . فإذا أراد أحدهم أن يصف بحر التشبيه ببحر ، الذي فوج عليه الأقدمون . وإذا أراد أن يمجّد إسماً اختار الأوصاف المتواترة التي وردت في محوطة من الشعر . وحتى اللغة عمدت تنفذ فريدها وصاها وتصح لغة عامه^(٣٠) »

أما إذا ربط التراث بالمعاصرة وأصبح سباحاً في حرية الشعر فهذا هو المعنى الأصلي في الشعر . وهو الذي جعل لشاعر متميز . يتج شعراً متميزاً^(٣١) . فهناك شعراء معاصرون يدون بمنكوب تراث . وشعراء آخرون يتسلطهم التراث^(٣٢) . وعلى الرغم من اهتمام صلاح عبد الصبور

الأدبي أبنا العلماء وشكسبير، وأبنا نولس وبودلير، وأبنا الرومي وإيليرت، والشعر الجاهل ولوركا،^(٢١)

وانسعت رؤية صلاح إلى الثقافة العربية المعاصرة إتساعاً هائلاً، فلم تقتصر على الشعر وحده، بل شملت آفاق الفصح والسرّج والمأساة والنص ورواه في مقالاته التي جمعتها في كتابه (صوب عصر) شمع حياة تشيكوف وآثارة، وتحلل شخصية جون اسبوزول في مسرحية (نظر حلمك في عصب - ومسرحية جون اسكواير) (مهرج من سرغورد - وعرض كتابا فنتشوكوف عن الأدب وخرينه - وحسن كتاب (سبابة الأشياء الصغار) الذي يؤرخ لحياة حزب بعث مريضي - ويستغل بعد ذلك إلى الكتابة عن قضية الأدب والحسن من خلال (عشق أبيي شاترل) (بوليسير) (لوليتا)، ويتتبع بقوم الناقد المحلل قصة (حريف امرأة أمريكية) لتبسي ويليامز، وقصص فرانسواز ساجان، وحياة الشاعر الروس فلاديمير ماياكوفسكي، وقصة فضال البرت شفايتزر في أفريقية من خلال كتابه (على حافة العاية البدائية)^(٢٢)

وراه في كتابه (وتبقى الكلمة) بفرد بين شخصية كلوبويرا كما وصفها شوقي وشخصيتها كما وصفها شكسبير، ثم يعرض حياة لشاعر اليوناني كازنتزاكيس وآثاره ومنابع فكره، مثبته تأثيره بالهيدوسوفي نيتشه وبرحمون، وتحلل منحنى الأوديسا الجديدة، ثم يعرض للشاعرة الإغريقية سالفر، والشاعر اليوناني السكندري كفافيس، وينتقل من رحاب الشعر اليوناني الحديث والتقديم إلى الأدب الروسي فيحلل حياة يوشكي وأديه، ويقدم عاقد من شعره، ثم يتناول موقف سارتر من قضية الالتزام بالنسبة للشعر، محللاً آراءه فلاسوف حب، وراه وتشاردر جيا آخر، ومتبعاً لرأي المنوعة الواقعية الاشتراكية مرة، والمنوعة البارناسية مرة أخرى، ثم يراه يقدم تحليلاً نقدياً عبقياً بدراسة سارتر عن بودلير، ولا يلبث أن يترك سارتر إلى الكاتب لأدني بيرفليس في أخاهه إلى ما يسمى بالمرسح التسجيل، ويناقش قضية الاعتراف Alienation أو الطرف للقابل لنظرية الحائط الرابع، وينتقل من الثقافة الأوروبية إلى الثقافة الأمريكية فيحلل طبيعة الحياة الثقافية في أمريكا، ويعرض بعض الروايات الجديدة واتجاهاتها، ويتحدث عن اتجاهات الشعر الأمريكي المعاصر عند أمثال روبرت لويل وروشارد ولبور^(٢٣)

وهذا الراد الواسع من الثقافة العربية المعاصرة، ندى بهشت بشوعه وتعدد مياديه، لا يمرضه لنا صلاح في دهشة لقروي تسادج، الذي جاء إلى المدينة الكبيرة لأول مرة، بل يمرضه بأصالة المعتر بتراته الشعرية، الرافض في اتساع مساحة الفكر العالمي، المواعى بما يأخذ وما يلدغ، المحلل الذي يصل إلى أعماق التجربة ومغزاها الإنساني، الناقد المتشوق، الذي يستطيع أن يضع يده فيجد الدنر أو الصدف، المحرب التلاح الذي يستطيع أن يقارن بين القديم والمعاصر، وبين الشرق والغرب، ويفرن بين الأشباه والأضداد

ومثلاً وجدنا صلاح عبد الصبور يستهويه تراثه العربي ولا يتعدى - يراه في هذا الحشد الحافل من الثقافة الغربية المعاصرة ثابت الحاش بعيداً عن حمأة التعريب التي وقع فيها رواد كبار من قبل - كما أبسط

بكتب التراث في صباه وفي سبي شابه الباكر - واختياره صمم اللغة العربية ميذا للدراسة الجامعية، حيث سهل من مصادر التراث شعرو ومثله، فإنه أحسن ضرورة الرؤية الشاملة لهذا التراث - والإقدام على قراءة مصادره (فرقة صحيحة تاريخية مرتبة)^(٢٤) ولهذا انقطع سبيل لتحقيق هذه العاية، وتفرغ للتراث الشعري العربي منظره شاملة فاحصة، واستبانت له من خلال هذه الرؤية نتائج ذات أهمية كبيرة، فقد وجد - أن تراث الجاهلية تراث عظيم في صدفه وفي إحساسه بالبطيعة، وفي غلظه بين الحواس، واستجلايه للصورة من دارتها - وفي تقديره اللون والشكل والظم والرائحة في الأثباء، وفي بعده عن التعرّب^(٢٥)، وهذا الإعجاب العظيم بالشعر الجاهل لا يجعل صلاحاً متعبد للتراث، ولكنه يقيم أبداً في نفسه هذا التوازن الذي سبق أن أشرت إليه، حتى ليزكره بعض تراث الجاهلية بأشعار لوركا وجون كيتس في حبوبتها^(٢٦) ويمنح تراث الشعر العربي في سبج فكر صلاح مع تراث كل شعر قرأه، يقول في ذلك: «لقد استرحت في أمر الشعر العربي إلى نوع من البقي حين قرأته، فأجبت ما أحييت، وكهرت - كهرت - وتغيرت تراثي الخاص من - واختلط تراثي الخاص بغيره الخاص من كل شعر قرأته، بعدما من كتاب الموتى والإسادة، وسبابة بآخر ما قرأت»^(٢٧)

وهذا المزيج من الشعر التراثي والشعر المعاصر في يكتنه صلاح بقدر قيمته بحسب تعبيره عن عصره، ولكن بحسب شعيره على الإنسان، والشعر في رأيه، عن اكتشاف الجانب الجمال والوجداني من الحياة^(٢٨)

وهو يوجب على من يدرس الشعر أن يفتش عن تخفيه هذه الفصيلة المعظمي: تقدير النفس والحياة^(٢٩)، وراه بشيد بالوان من الشعر العربي بوصفه «وثيقة ثورية نفسية رائعة، وشعراؤه شعراء كبار، ونوار كبار، حتى لو استبعدنا من ذخائرهم شعر للدع البليد والملاقع الدجى، فلهذا كانت ثورتهم بحثاً عن أنفسهم في داخل نطاق اجتماعي رصو به كارهين»^(٣٠)

وهذا الإعجاب الواعي بالتراث امتزج في توازن دقيق بالثقافة الغربية التي استقاها صلاح عبد الصبور من قراءاته الواسعة، وكان وراء الإقبال عليها داع يقف على معنى الثقافة، ويراهما بتواصلة في أي قطر من أقطارها، مستمرة في أي تاريخ، صحيحاً كان أو معاصراً، وكل من لا يحسن دنيائه إلى التراث المعنى - ولا يحاول حاضداً أن يقف على أحد مرتبته فإن صل^(٣١) ولهذا نجد معنى التراث عند صلاح يسبح اتساعاً شموياً، فلا يقتصر على التراث العربي محسب، وإنما التراث عده هو كل ما أنتجته البشرية في تاريخها الطويل من روائع الإبداع الإنساني، والأدب العربي جزء منه، لا يعصم عنه، يقول: «إن الأدب العربي هو أحد الآداب الكلاسيكية الكبرى، فيه طائمتها وعلمها - وهو يقف بينها معترفاً بأصالتها ووجوده وإسهامه الملى في تطوير التجربة الأدبية في العالم»^(٣٢) ولهذا تشابك الرؤى وتمتدح الأسماء في نفس صلاح، وبحسب قرأته الشديدة - كما يقول - إلى الشعراء «في كل صقع من أصقاع العالم - وفي كل صفة من تاريخه - بحيث انتظم موزوني

القول .

ومثل هذه الدعوات للمهاجرة على الثقافة العربية ، -مما حذر لتراثها الفكري لا تتفق مع التوازن الذي أقامه صلاح عبد الصبور في فكره بين التراث والمعاصرة : على أساس من الاحترار المستنير وتعمق الجهر ، وتواصل المحاورات وعلى الأجيال ، والاستمساك بالشخصية العربية الأصيلة والطابع المصري . وما أصدق ما قاله في ذلك : « لقد شب العقل المصري عن الطوق ، ولم يعد في عراة تلك انطموسة التي يتقبل فيها مستحلبا واحدا ، ولأجيال الجديدة أن تتوقف لتتساءل : أهى عربية أم شرقية . ولكنها ستعرف بنقطة أسبغها » وحسب مصرية معاصرة » (٣٩) .

وإذا كنا نتوقف من حين إلى حين للنظر في موقعنا من التراث العربي فلكي نساعده على أن يعيش في عصرنا ، وأن يكون مصدرا لاستلادنا واستلهاما (٤٠)

وي ضوء هذا الموقف الفكري للواضح من قصة التراث والمعاصرة ، الذي احتفظ بالشخصية العربية الأصيلة وعمق وجودها في صميم العصر الحديث ، يمكننا التلويح إلى عدم صلاح عبد الصبور الشعري الذي كان تجسيدا نابضا بالحياة لموقفه الفكري من تلك القصة ، ولهذا حدث آخر .

وكان صلاح مديوكا إدراكا تاما لموقفه ؛ ولهذا هاجم الدعوات (الاستغرابية) الصادرة من سلامة موسى في كتابه (اليوم والغد) ، والدكتور حسني فوزي في كتابه (مدياد عصري) ، والدكتور طه حسين في كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) (٣٩) . ويقول في ذلك : « هذه الدعوات الحادة إلى الاستغراب هي لون من السخط على الواقع حين تستبد الحماسة بهذا السخط فتعرقه عن مجال الصحيح ... ولكننا أيضا نعرف أن مكاننا جغرافيا هو هذا المكان ، وأن وراثتنا البيئية هي هذا الميراث العربي الذي كان زاهرا واهما باحتياجات عصره يوما ما ، وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن ننسى مشية الغرب ، ولا نستطيع أن نقصد مشية العداوس . إن علينا عندئذ أن نرعى تراثنا ونحاصرنا معا ، وأن نحاول أن نوفق بين موقعنا من خارطة الحضارة العالمية واندفاع هذه الحضارة ونقدمها » (٣٩) .

وأشار صلاح إلى خلو دعوة التغريب عند بعض دعاته ، كزعم الدكتور طه حسين أن مصر ليست جزءا من الشرق القديم ، بل هي جزء من حوض البحر الأبيض المتوسط (٣٧) ، ودعوة سلامة موسى إلى نبذ اللهجات العامية ، ودعوة عبد العزيز فهمي إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية (٣٨)

• هامش •

- (١) لعله أراد بومعنا في قارة آسيا دون أفريقيا ارتباطا بالحضارة العربية التي بحث من آسيا
- (٢) اليوم والغد لسلامة موسى ط . القاهرة ١٩٤٤ - ص ٤١
- (٣) نفسه : ٤٣ : وراجع تفصيل موقف سلامة موسى من قضية التغريب في كتاب (الانجازات الوطنية في الأدب المعاصر) للدكتور محمد محمد حسين - الجزء الثاني : ٢٢١ - ٢٢٧ ط دار الإرشاد - بيروت ١٩٧٠ م .
- (٤) مستقبل الثقافة في مصر للدكتور طه حسين ط . القاهرة ١٩٤٤ - ص ٤١
- (٥) نفسه : ٢٢
- (٦) معركة بين القديم وحديث لمصطفى صادق الرافعي ط . القاهرة ١٩٠٣ م : ص ٣٤
- (٧) انظر : حيان في الشعر لصلاح عبد الصبور - دار العودة - بيروت ١٩٦٩ : ٤١ - ٤٥
- (٨) نفسه : ٤٩
- (٩) نفسه : ٤٩ ، ٥٠
- (١٠) انظر : قصة الصبر المصري الحديث لصلاح عبد الصبور ط . القاهرة ١٩٧٢
- (١١) قصة الصبر المصري الحديث : ١١٩ ، ١٢٠
- (١٢) نفسه : ١١٩
- (١٣) قرأه جديدة لشعرنا القديم ، لصلاح عبد الصبور ، نشر دار الكتاب العربي ١٩٦٨ ص ٥ . وانظر حيان في الشعر ١١٢
- (١٤) قرأه جديدة لشعرنا القديم ٩
- (١٥) حيان في الشعر : ١٠٧
- (١٦) نفسه : ١١٠
- (١٧) ماذا يبقى ميم للتاريخ لصلاح عبد الصبور - نشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ط . ثانية ١٩٦٦ ص ٢٥
- (١٨) انظر نايه البلد الأول من علة (صبر) أكتوبر ١٩٨٠
- (١٩) المرجع نفسه
- (٢٠) قرأه جديدة لشعرنا القديم ١٥
- (٢١) نفسه
- (٢٢) نفسه : ١٦
- (٢٣) حيان في الشعر ١١٠
- (٢٤) حيان في الشعر ١١١
- (٢٥) نفسه : ١١٦
- (٢٦) حيان في الشعر ١١٢
- (٢٧) قرأه جديدة لشعرنا القديم ١١
- (٢٨) نفسه : ١٣
- (٢٩) نفسه : ٢٥
- (٣٠) حيان في الشعر ٧٩
- (٣١) نفسه : ١٠٨
- (٣٢) نفسه : ١١٠
- (٣٣) انظر كتابه قصائد العصر - نشر دار العودة ١٩٦٦
- (٣٤) انظر كتابه وثيق الكلمة - نشر دار الآداب - بيروت - ١٩٧٠
- (٣٥) انظر : قصة الصبر المصري الحديث : ١٢٠
- (٣٦) نفسه : ١٣٢
- (٣٧) ماذا يبقى ميم للتاريخ ٢٢
- (٣٨) قصة الصبر المصري الحديث ١٣٣
- (٣٩) نفسه : ١٣٥
- (٤٠) دعوة البلد الأول من صبر أكتوبر ١٩٨٠ .

نظرية الشعر في كتابات

صلاح عبد الصبور

عرض وتفسير

□ ابراهيم عبد الرحمن محمد

يتألف التراث الأدبي الذي خلفه الأستاذ صلاح عبد الصبور من ثلاثة أنواع من الكتابات الأولى - شعرية وتتمثل في عدد من الدواوين التي نظمها في فترات متتابة من حياته الأدبية ، مما يجعل منها تشخيصاً لطبيعة أفكاره ومواقفه الفنية والاجتماعية ورؤاه السياسية وما كان يطرأ عليها من تطور والثانية - مسرحيات شعرية استوحى أكثرها من التراث العربي القديم في أصوله الدرامية والشعبية والأسطورية الموروثة

والنوع الثالث ، كتابات نقدية متنوعة في الشعر والقصة والمسرحية

ومن الملاحظ أن شهرة صلاح عبد الصبور قد تركزت حول نوع بعينه من هذا الإنتاج الخصب ، هو الشعر ، سواء ما جاء منه في شكل قصائد مفردة أو مسرحيات شعرية ، فلم يكد يلتفت أحد من النقاد إلى مناجاة النقد على الرغم من غزارة وتنوع قضاياها الفنية ، واتصاله الوثيق بتجربته العملية في نظم الشعر وكتابة المسرحيات ، سوى إشارات قليلة إلى آرائه في مفهوم الشعر في دراسة خصبة للدكتور عز الدين اسماعيل عن «مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين»^(١)

وعلى الرغم مما يذهب إليه الدكتور عز الدين في دراسته تلك من أن مفهومات هؤلاء الشعراء للشعر ووظائفه الخيالية والنصبة ليست أكثر من تصورات خاصة عن طبيعة عملهم الإبداعي ، ابرعت من خلال التجربة والممارسة ، التي لا تخلو من قدر من التحصيل الثقافي الخاص بكل شاعر منهم - فإن هذه المزاوجة التي يراها بين التجربة العملية والتحصيل النظري ، من شأنها أن تعرنا بالبحث عن العناصر النقدية المتأثرة في كتابات هذه الطائفة من الشعراء النقاد ، إن صح الوصف ، ونجميعها ونصنفها تصنيفاً يسر لنا دراستها وتقويمها تقويماً نقدياً صحيحاً .

«إن الرأى الحق لحملة الأقلام هو أن نجبي آثارهم بالدراسة ، ونعشش أوراقيها ونغصونها بأنفاس العشرة الطيبة ، والحب المنبهر الذكي»

صلاح عبد الصبور : باكثير رائد الشعر والمسرح

مجلة المسرح عدد ٧٠ سنة ١٩٧٠

لتراث الشاعر الشعري والنثري ، في ذاته من ناحية ، لاستخلاص آرائه وأفكاره النقدية التي جاءت وليدة هذا السلوك الفني الذي حرص في كتاباته جميعاً على انصدور عنه ، وهو المزاوجة بين التحصيل النظري والتطبيق العملي ، وتأسيس هذه الآراء بتجليه وردها إلى أصولها العربية الموروثة والأجنبية الوافدة من ناحية أخرى . ومن المعروف أن تراث هذا

وستطيع أن تنحل إلى دراسة آراء صلاح عبد الصبور في «نقد الشعر» هذا السؤال الذي نتحد من الإجابة عنه وميلنا إلى رصد أفكاره النقدية وتقويمها هل صدر هذا الشاعر في كتاباته النقدية عن وعي نظري يجعل من آرائه المتناثرة في كتبه التي نشرها «نظرية» متسقة في نقد الشعر؟ هذا في الحقيقة سؤال نحتاج الإجابة عنه إلى قراءة متأنية

الشاعر النقدي والشعري تراث عزيز المأدبة ، متنوع الروايد مما يلقي على دارسه عشا كبيرا ، خاصة إذا اعتبرنا هذه الحقيقة وهي أنه كان يصدر في نظمه من شعر ويؤلفه من مسرحيات ويلهعه من أحكاك نقدية عن وعي هي ومحصول نقد متفرع يعمل من كتاباته جميعا أعمالا فكرية . على الرغم مما يصعبه عليها من شاعرية خصبة ، ويكسوها به من أثواب عاصمية لا تكاد تثب عما تنطوي عليه من أفكار إلا بعد إعادة قراءتها مرة بعد أخرى ! وقد عبر هو نفسه عن هذه الحقيقة تعبيرا طريفا بقوله : « إن كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الأولى هي قصيدة متوسطة القيمة » ، وأن التحرية الشعرية لا تعني بالضرورة التجربة العاطفة الشخصية وحدها ، وإنما تعني كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات ، فضلا عن الأحداث المعينة التي قد تدفع الشاعر أو لسان إلى التذكير (٧)

ومها يكن من أمر هذا المعصر الذكي الذي كان يصميه صلاح عبد الصبور على أشعاره : كتاباته ، وهو ما سوف نعرض له بالدراسة . فإن ما يهنا إتيانه هنا أنه قد ترك آثارا واضحة على كتاباته النقدية . تتمثل في لون من « التفصيل النقدي » إن صح هذا الوصف ، الذي تدق عناصره على الفارئ المادي ، لاستيعابه تراثا نقديا متوعا . عربيا وأصليا ، مصبوغا بألوان من الفكر الفلسفي القديم والحديث استلهمها من كتابات أرسطو وأفلاطون ونيشة وجلاوتسكي وسولزبرج وكافى وكيركغارد وبوسيه وغيرهم من الفلاسفة القدماء والحديثين ، وألوان من الفكر الديني المتأخر من تراث المسيحية والإسلام في تجايد المسيحية والصوف ، وألوان من الفكر الأدبي في مذاهبه المتنوعة . وفي اختصار إن هذه الكتابات النقدية مزيج من المادية والروحية ومن الرومانسية والكلاسيكية ومن الرمزية والواقعية والسرالية ، وغيرها من المذاهب والفلسفات ، ولكن في معانيها وأفكارها العامة أكثر مما في حقائقها الخاصة وتفصيلاتها الدقيقة . ونمل في هذا ما يسر ما قصدنا إليه بقولنا إن الصيغة النقدية التي تعرضها كتابات صلاح عبد الصبور صيغة معقدة ، تسمى أنها ولادة ثقافة عامة واسعة طسمة وأدية ، قديمة وحديثة

وقد عبر هو نفسه عن هذا الجانب من تنوع ثقافته تعبيرا مباشرا في كتاباته المختلفة ، من مثل قوله « حيائي في الشعر : ٦٨ »

« استعبدني جيران طوال سنوات المراهقة الأولى ، وكان هو قائد رحلي بشكل ما . فقد قادني بادئا إلى قراءة كتاب ميخائيل نعيمة عنه حدثنا ميخائيل نعيمة عن قائل جيران بيته وعلق الاسم بلهني حتى وجدت بالصدفة السجدة ترجمة فليكس فارس لكتاب نيتشه الخارق « هكذا تكلم زرادشت » . أي حوار يخلخل الروح وجنته بعد قراءة هذا الكتاب ، وفلاسفة قليلون من بين البشر يستطيعون أن يؤثروا في الوجدان البشري كما يؤثر نيتشه ! ... إن نيتشه ظل أثيرا إلى نفسي منذ ذلك الحين رغم نسكبي بعد ذلك في أروقة الفلاسفة »

« وقوله (حيائي في الشعر : ٩١) .

« لقد بدأت الأسماء الغريبة تفرع آفاننا بعنف عيب - إليوت - أندريه برونو ، بودلير - فاليري - ولكه ، شلي - وردورث -

وبدأت الكلمات الغريبة تطل في سماعتنا الساذجة الصافية الرومانتيكية ، الكلاسيكية ، الكلاسيكية الحديثة ، الشعر الحائلي ، الشعر النقي . الشعر المتأخر ، الرمزية . السريالية ، اليناسية ... مع ما شاع في ذلك الوقت من بدايات تأثير الواقعية الاشتراكية ... وأطلق أجوار الحقيقة كثيرا إذا قلت إن عرف كل ذلك عن قرب . بل لعل لم أعرف شيئا منه عن قرب ، فقد كانت معرفتي بهذه الآراء وهؤلاء الأشخاص لا تملأ المثلثات المخرقة ، كانت معرفتي باليوت حتى قلت الوقت لا تملأ فرائق لبعض قصائده مثل الأرض الحراب وأغنية حب ج. ألفريد برودلير وكانت معرفتي بودلير هي القراءة المستعجلة لبعض قصائده ولكن هذه المعرفة غير الوثيقة كانت أشد بهنا لليلة من أي معرفة وثيقة »

وهذه النصوص التي اجترأناها اجترأ من كتاباته المختلفة قليل من كثير يوضحها في هذا الكتاب أو ذاك من كتبه المدينة - حيائي في الشعر ، وبقي التكملة - وقراءة جديدة لشعريا القديم - وحتى بقهر الموت ، وغيرها من المقالات والندوات والأحاديث الإذاعية ، بالإضافة إلى شعره في دواوينه المدينة التي كانت مبداءا لتطبيقاته الفنية . وفي اختصار إن هذه الثقافة المتشعبة ، والترعة الفكرية العافية ، والمزاوجة بين النظر والتطبيق من شأنها أن تهدي صاحبها إلى فكر نقدي متسق ، يستمد عناصره من روايد مختلفة ، ليعيد التأليف بينها في سياق متناسق . تدق خبوطه وتتشاكل فتؤلف « نظرية » متكاملة في نقد شعر .

(٢)

وبعد كتاب صلاح عبد الصبور « حيائي في الشعر » من خبرة كتبه وأوثقها تعبيرا عن فكره النقدي ، لما يتنوى عليه من مادة نقدية واسعة تكاد تعرض نظرية متكاملة في نقد الشعر كفت ، وهي نظرية تألف من عنصرين أساسيين هما : ماهية الشعر ووظيفته الفنية والعملية ، علا في كتاباته إلى عناصر أخرى عربية حديثة ، بسط الفون فيها بسطا نقديا عميقا ، على عكس كتبه الأخرى التي حصصها لدراسات نصيحية تتصل بهذا العنصر أو ذاك من عناصر هذه النظرية الأساسية والفرعية . ومن ثم فسوف نتحدث ، لرصد هذه النظرية واستخلاص عناصرها ، من هذا الكتاب أصلا نذكر هجواته ونوضح جوانبه كما تنأثر في كتاباته الأخرى من قصايا وأفكار .

وتدلنا كتاباته المختلفة ، في هذا الكتاب وغيره ، على أنه كان مشغولا بالبحث عن تعريف دقيق للشعر ليتحد منه مدخلا إلى تحديد ماهية هذا الفن ووظيفته ، هو قف عند بعض الآراء القديمة والحديثة لا في التراث العربي وحده ولكن في تراث الأمم الأخرى أيضا . وهو يفرز مد المدادة صمونة تحديد تعريف جامع مانع يفس شعرى . ذلك أن خصائص القبول الأدبية في حينها لمبكرة كانت تتدخل فيها بينا من الناحيتين الفنية والموضوعية . تداخلت واسعة عسفا . ولكن هذا التداخل أخذ يتطور ويتغير بتطور القبول الأدبية نفسها عبر تاريخ الإنسان الطويل ، مما جعل من الصعب على النقد قديما وحديث تحديد تعريف ثابت وجامع مانع ، كما يقول المناطقة بشعر

وهو ملاحظ أن القدماء في سائر الأمم كانوا يقسمون التعبير الأدبي

بارؤية الجديدة لكل مظاهر الحياة . المتمتع بالآمان والظلال والروائح
والشمس تسبحا شبقيا . والمخمر في القوت ذاته لخصو . الدت في كا
لحظة . أخذ لوزكا هذه الروح وصاغها صياغة جديدة . هي صاغة
بان معاصر مثقف . ذلك كان طموحه . أن يعنى بالشعر امتزاجه
بقلب الحداثة . كأنه يخلط العالم كله في كأس واحدة ^(١٨) . ولما في
قصيدة « الزوجة الخائنة » التي استأجرها من ديوانه وأغنيات عجمية . ما
يعكس كيف كان لوزكا يستلهم عالم المعر وحكائمه ^(١٩)

وأحدها بحر النهر

معتقدا أنها عنراء .

ولكن تبين أن لها زوجا

كان ذلك ليلة القديس جيمس ،

كانت أنوار الشارع تنور .

وفراشات الليل تتوهج .

وفي حبات الشارع الأخيرة

لمست يديها التامنين ،

وتفتحا في ضحاة كأسها

سائل الخزامى ..

وكان حبيب لوسا

يرن في أدنى ،

كأنه قطعة من حرير

تحرلها عشر خناجر ،

والأشجار دون ضوء لضي

على قمها ، غدت أطول

لا رهرة للملك ولا الصدفة

لما مثل هذه البشرة الرقيقة

ولا مرايا الزجاج تشع

مثل هذا البرق

في تلك الليلة

عدوت في أجمل الطرق

صعدت على أجمل المهارى

دون شكبة أو ركاب

مسلة بالرمل والقبلات أخذتها

بعيدا عن النهر

وصبوف الوبس تتصارع مع الخواء

لقد قصره كما أنا

كعجوى تماما

أعطيتها ماء سلة من الكرز الأحمر

ولم أرد لنسى أن تقع في حيا

لأن لها زوجا يينا قالت لي -

أنا عنولة . وأنا أخذها إلى النهر !

وفي هذا كله - أفكاره الطيرة . وأحكامه التطفئة . وحسه

النقدى في اختيار النادر التي يخلطها ما يعيننا على تفسير تعريفه الشعر
وهو تعريف نستطيع الآن أن نعد صياغته مدحطين فيه ما تباثره . وهذا
من عناصره . تماما كما يفعل علماء الآثار حين يعيدون الحياة إلى آثار
المهشمة بضم ما تفرق منها . ويخلص هذا التعريف . هذا صبح مهم
لكائناته . في أن « الشعر تأمل ونفسر وحوار نفسه كشاعر من ذاته
ودوات الأشياء من حوله » . عنه كشف الحقيقة وإن د معه . ووسائله
المسيب والعبوة واللغة والحد والحد .

(٣)

وقد دعاه هذا المفهوم لعضة الفن الشعرى إلى أن يدير حواره عن
« ماهية الشعر » حول أصليين كبيرين هما : « عملية الإبداع » و« تشكيل
القصيدة » . وهما أصلا تفرعت من كل منهما قصدا عديدة أخرى ومع
عندها في كائناته المختلفة وفتات بكل بعضها بعضا كما قلنا من قبل

(١) وهما يتصل به « عملية الإبداع » عبرها ثمرة متزايدة
عصريين . أحدهما إنساني . هو وعي الإنسان بذاته وقدرته على مواجهته
نفسه . بأن يجعل من هذه النفس ذاتا وموضوعا في آن واحد . فيفسح
ويخلق في لحظة واحدة . لتصبح بحر الأمر دافعا ومنصورا إليه ومرة
وهو يرى أن تاريخ الإنسانية كله يواجهه العقلية و« خدسية » والتجريبية
ليس سوى تاريخ « هذا الدألي » الإنساني في ديه . ويست محاصرته إلا
محاطرات نظر الصبغة في المرأة . فمعى هذا الصبر درجة من الانعصاف
والثباتية . وقدر من العداوة والمحبة معا . ولده اكتشف الحقيقة وأنه .
فوعى الذات هو نقطة انطلاق نقد الذات . مدى هو المقصود لأولى في
رحلة التقدم ^(٢)

ومثل هذا النظر في الذات من شأنه أن يغير . فما يرى . إدراك
الإنسان للحياة « من إدراك ساكن فائر إلى إدراك متحرك متحرك
ويرتقي باللغة البشرية إلى مرحلة الحوار مع النفس اندى هو أكثر درجات
الحوار صلتا ونزاهة وتواصلًا . » ^(٣)

ولا يعنى النظر في الذات الانكباب على النفس . ولكن يعنى أن
تصبح الذات محوراً أو بؤرة لصو الكون وأشياءه ونحن الإنسان غلاته
بها من خلال نظره في ديه . وهكذا « يدبر الإنسان نوع من الحوار
الثلاثي بين ذاته الناطقة . وداته المنظور فيها . وبين الأشياء . وبين
حلال هذا الحوار تتولد الحقيقة التي يتحدث سقر ص منه من المسحين ب
تعرض في نفس الإنسان . وأنه لابد من إدراكه بحدوث الذي يبدأ
بالفكره . أي الذات الناطقة ثم تحدث لفكره أي ناشت أو لتأمن
في الذات المنظور فيها . مستعينة في ذلك بالحقائق العديدة . وهي
الأشياء » ^(٤)

وحيث يغفل الناقد إلى رصد ولادة هذا الحوار في قصصه ومثله
نموه بواحيها بالمتغير الثاني الذي سكت عليه في تفسير « عملية
الإبداع » . وهو عنصر روحي يتمثل في التحركة الصوفية في دحاج
تدورها المختلفة في نفس صاحبها . يرى القصيدة رحلة كرحلات الصوفية
و « دعا » من الحوار الثلاثي الذي يبدأ بحاطرة يقظ من لا يفهمها أيا
خاطرة من مع متعال عن انشراح على جو من يجد في محاولات انشراح

واحترام التأمل ، « فالقصيدة ليست مجموعة من الخواطر أو الصور ، المعلومات ، لكنها بناء متدامج الأجزاء منظم تنظيها صارما » وتلقائي في نفس الوقت ، فليس للعقل ، نصيب في العملية الفنية ، بل إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعا من الفريرة النسبة ، مثله مثل المقدرة على الورد وتكوين الصور - إن المقدرة على التشكيل ، مع المقدرة على الموسيقى هما مدابة طريق الشاعر وحوار مروره إلى عالم الفن العظيم !

ولا يتحقق الكمال الشكلي للقصيدة مما يرى بإحكام بنائها .
محب : ولكن بتوافر عنصرين آخرين

الأول : ما يسميه بالذروة الشعرية ، وهو ليس ذروة ملموس الذي يجده في الدراما ، وإن كانت تحتوي عنصرا دراميا ، ولكنها شيء آخر شبيه بما اصطلح النقاد القدامى على تسميته « بيت القصيدة » ووظيفتها أن « تقود كل أبيات القصيدة إليها وتسهم في تجسيدها وتنويرها » . ويختلف مكان الذروة من قصيدة إلى أخرى ، فقد تأتي في نهاية القصيدة ، كما تأتي في وسطها ، وقد تختل في خلال التفاصيل التي ترحم أبيات القصائد ومقاطعها فلا يمتنع إدر كها سهولة ! وإن هد الاختلاف في مكان الذروة يعود الاختلاف في أبنية القصائد .

وقد حرص الناقد على ضرب الأمثلة الدالة على اختلاف مكان الذروة من القصيدة واختلاف ما تؤدي إليه من أبنية . تخير بها هذين المثالين :

قصيدة الشاعر السكندري اليوناني كالفيس « في انتظار البرابرة » من القصائد التي تأتي الذروة في نهايتها ، وتلور القصيدة حول تصوير المفارقة بين انتظار المدينة هي البرابرة وعدم محبتهم .

فالناس قد تجمعوا في الميدان ، ومجلس الشيوخ قد توقفت جلساته عن من الشرائع ، والإمبراطور قد استيفظ مبكرا وجلس على أبواب المدينة الرجبية في أبي رينة يتظرهم ، يصحبه القاصيل والنبلاء الذين ارتدوا عباةاتهم الحمراء وليسوا أساورهم وتكأوا على عصيهم ... ولكن البرابرة لم يبيثوا فصاحت بذلك فرصة الخلاص .

لماذا حل هذا الاضطراب فجأة
واكتست وجوه الناس هذه الحفاة
ولماذا غلخ الشوارع والميادين هذه السرعة
ويعود كل إنسان إلى بيته مثقلا بالفكر
لقد هبط المساء ، والبرابرة ما أتوا
وجاء قوم من الحدود يقولون
إنه ليس غمة برابرة !
والآن ماذا نصنع بدون البرابرة
فقد كانوا نوعا من الخلاص !

إن ذروة القصيدة هنا هي نهايتها ، فهي شبه لحظة التوير في أجرومية القصة القصيرة التقليدية . وقد كنا نهابات هو باسان لما حثه لأفانيه فالتفاصيل تتراحم من أول القصيدة حتى قرب ما يبيد لتجلى موهبا ما ثم ما لبث كل ذلك أن يرتفع ، يدفع ، يدفع ، ويكتسب

من البر ، ويعرب لتسير ولاديب . ولكنها في الحقيقة « كائن صوفي » متنام نمر ولادته الفنية في حلة مصصة ذات مراحل ثلاث

الأولى . أن ترد على الشاعر في هنة « وارد » يستغرق القلب ويكون له فعل . ويكون ذلك « حين يرد إلى البدء مطلع القصيدة . أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في الفاظ محوسقة . لا يكاد الشاعر نفسه يشي معاه » . وهذا الوارد لا يتحيز أوقاتا معسا على خلاف ما هو شائع . وإنما يأتي صاحبه « بين الناس أو في الوحدة . في العمل أو في المصباح . لا يكاد يسبقه شيء مماثلة أو يستدعيه ! وبطل هذا الوارد يلح على حتى يتم الحمل بالقصيدة وترغب الذات في عرض نفسها على مراتبها

والثانية . مرحلة العمل . وهي التي تلي مرحلة الوارد وتبع منه . وتعرف في لغة الصوفية « بالتلوين والتمكين » بمعنى الارتقاء من حال إلى حال . ولانتقال من وصف إلى وصف ، والمخرج من مرحلة إلى أخرى . فإذا وصل تمكّن ! ولغة البغد يدع الشاعر نفسه في طريق علق ورحلة مصبة . محاولا الاحتذاء إلى المبع الذي خرج منه هذا الوارد لأول . ومقدار ما يجمع الشاعر في التقدم نحو هذا المبع ، بمقدار ما يفسل عن ذاته وأو تفصل الذات عن نفسها تبعها وتعيد عرضها على مرتبة . « أو فعل إن الذات قد انضمت إلى ذات منظورة وذات مطور إليها » (١٢) . وكما يحقق بعض الصوفية ، رغم اجتهدهم في الوصول إلى « التلوين والتمكين » فإن بعض الشعراء يمتقنون أيضا . رغم المشقة والجهد . في السيطرة على القصيدة ، وهو إختلاف يعود في الخلق إلى أسباب واحدة تتعلق بذلك بالتفاوت بين قوة الوارد وصاحبه في التصوف ، وسيطرة القصيدة على صاحبها لصعف إحصائه بما ورد إليه من خاطر في الشعر

وأما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العودة ، عودة الشاعر إلى حاله العادية قبل ورود الوارد إليه . وقبل خوصه رحلة التلوين والتمكين . وهي عودة تتحقق بعد أن يكون القصيدة قد استوت ، وذاته الأولى قد عد إليها وعبر فتستيقظ حسنة الشاعر الفنية حين يعيد قراءة قصيدته ينسج ما أخطأ من نفسه وما أصاب ، وهنا « قد يشت ويحمو ، ويقدم ويؤخر » ويعبر معها بلطف ويستدل سطرًا سطر . لكي يتم التشكيل النهائي للقصيدة . الذي هو سرها الفني (١٣) !

وهذا التصور الذي يقدمه الناقد لرحلة الميلاد التي تعيشها القصيدة في وحدان صاحبها ، والصلة الروحية الوثيقة التي يقيمها بين النفس والتصوف قد فرضا عليه أن يعد النظر في معاني كثير من المصطلحات القديمة من جهة . ويرجع آراءه بنقد في تفسير طسعة العلاقات التي يعمد من عناصر لقصيدة الغمة من ناحية أخرى . وفي عبارة أخرى أن يعد داسة البناء التشكيلي ، للقصيدة وما يتألف منه من عناصر فنية ويتصل به من قصائد

(٢) وقد سمع ذكره لمكره « التشكيل في القصيدة » من دريته في بدوي في تصوير . وهي دربة اكتسبها لها رؤيته لكثير من متاحف العلم الكبيرة . وتسويته بين لكشف المعنى والكشف الصوفي . وإعانه بناء بيته في شاة المساء البدوية ومعنى ذلك أنه يرى « تشكيل القصيدة » مرشح من التنصم الصارم والتلقائية المطلقة ، ومعجد الشوة

رلاته عمدتها . وهنا قد يعدد القارئ مرة ثانية على صيد الدبوة الآ-
لكى بعد تقدير قيمة لتفاصيل الأولى (١٦)

ومن تفصائل التي تأتي الدبوة في وسطها حيث يصبح أورا
تقصده صاحب حد القلب قصيدة كفافيس أيضا . تذكر أيا
الحمد .

سها الحمد تذكر . لا الدين وجههم الحب فحسب
ولا المصاحبه التي استرحت فيها . فحسب
بل تذكر أيضا الرغبات التي أرادتك
والتي دمعت لأجلك في العيون
وارتفعت في نبرات الصوت
ولم تستعمل إلى لاشئ إلا حين عاقتا الفرصة
لنادام كل شيء قد أصبح الآن ماضيا
لقد تساوى أن تعطي أو أن تعوق الفرصة
ركائلك قد أعطيت نفسك هذه الرغبات
تذكر الآن كيف كانت هذه الرغبات
تلمح في العيون حين تراك
وكيف كانت ترتعش في نبرات الصوت
تذكر تذكر

ودرة القصيدة في قوله : «لنادام كل شيء قد أصبح ماضيا .
لقد تساوى أن تعطي أو أن تعوق الفرصة»

والعنصر الثاني الذي يراه الناقد لازما لإحكام البناء الشكل
القصيدة . هو التوزيع بين عناصرها المختلفة من صيغ وتقرير وموسيقى
وهو يرى أن لكل قصيدة بدارية الخاص بها ومنطقها الذي لا شك
أبدا . ويتحقق هذا التوزيع بوسائل مختلفة . فقد يقوم على احتفال
القصيدة بالنص . كما يند على خطوطها ميا . حين يعتمد الشاعر على
التقرير . ولم لاشك فيه أن قصيدة مثل «قولاي حان» لكريادج يقوم
توزيع على صيغ التي تحم ميا قصيدة كفافيس . في انتظار
البراقعة . حيث أن «قولاي حان» لم تكشف قليلا لمقدت
بـ

في رنادو قرر قولاي حان
أن يسي قبة مهية للدة
حيث يجري «آلف» النهر المقدس
جلال كهوف لا يمكن لأبس أن يعرف كهفها
بلى أن نصب في بحر لا تظلم عليه الشمس

وكانت هناك حقائق متألفة بالحدائق المنجزة
حيث كانت تزهركثير من أشجار البحور
وتوجد غابات قدعة قدم الخلال
تضم بقعا خضراء شمس
ولكن آه . تلك الطرة الرومانتيكية المنجزة .
إلى أسفل التل الأخضر غير غطاء أشجار السرو

مكان وحشي . مقدس . مسحور .
كأقدس ما يكون مكان . برنادو تحت لبر صاحب .
شبح امرأة تنوح من أجل أخى حبيب . ومن هذه الطرة .
عجلة لا يتقطع اضطرابها
وكان هذه الأرض تنفس في ثبات سريعة .
انجس بنوع هائل في البر .
وبين اندفاعاته للسرعة المتعطلة .
كانت توالي شظايا الصخور مثل كرات البرد المتحطلة

وعلى هذا النحو يتحدد توزيع القصيدة في بناء هذه السلسلة
المترابكة من الصور القصيدة التي يعادل بها الشاعر أحاسيسه لياضية
ومواقفه الخاصة . أو على حد تعبير الناقد . التي يتم عن طريقها هذه
الحدود . الثلاث الذي يقود في نفس الشاعر بين ذاته الناظرة وذاته المنظم
إليا على مرآة الطبيعة من حوله . ولولا حشية الإحالة لقابا لقصيدة
تأكملها لتبين طبيعة هذا الدور في صورته المتكاملة . وسحر هذا
الحول وعمقه ودلالته حين نتمر- عناصره وطرافه مختلفة بطور
الطبعة من حوله امتزاجا عميقا ودالا

(٣) وقد حظا صلاح عبد الصبور في طريق بناء هذه النظرية
التقديمية خطوة أبعد . فاحد من هذا التصور الذي يقدمه لنا القصيدة
التشكيل مدخلا إلى دراسة عناصره وما يتصل به من قضايا نقدية من
ماحية . ومراجعة آراء النقاد من ناحية أخرى . فوفق عبد التجربة .
والداتية والموضوعية . واللغة . والشعر والمكر . والصورة . والموسيقى .
والشعر والبراث وغيرها من العناصر وقضايا الأساسية في تأليف بناء
القصيدة للشعر

ويطلق الناقد في تحديد هذه التجربة ورصد دورها في
القصيدة بما يسمى إليوت بمعاداة القاص وحده من الاستحلال قواه
الإبداعية . «مكتبرا ما تمرص القاص أوقات تصور أو تفكير . يحس
بنفسه خللا عاجزا عن الإبداع . حتى ليصبح كل شيء في نظره صامتا
هامدا . وحتى لتصبح أدواته الفنية . من قلم أو ريشة أو قلم .
صامتا كسولا . كأن لم يكن بيها وبه ألفة وطول صعبة» (١٧)

ومرد ذلك إلى أن حواء بعدل مما يرى . يمر بمرحلتين مميزتين
الأولى . «يسمى بـ «مرحلة الخصوبة الخاصة» . وتقتصد بها تلك الفترة
التي تسمى بتدرة الشباب الأولى . وهي التي يصل فيها قادرا على الإبداع
الشعري . حتى إذا ما بلغ الخامسة والعشرين انتقل إلى مرحلة الثانية .
مرحلة الخوف والقلق من عدم القدرة على مواصلة الإبداع . وهي
مضطرب . لكي يصل شعرا إلى . وأن تدور لونا من التظم النفسي
والحدائق بعينه على الأسس في مواصلة العطاء . في هذه السن أو
حيثما تحب للصيد الداتية أو «شك على الحدف» . ونحو النار ملاحية
الأولى التي أصبحت الإنسان لكي تجعله شعرا . ويحت- إلى در هادته
جديدة لكي تجعل من الشاعر الموهوب مستجا وحسبا في مستقبل
أيامه» (١٨)

وسمى ذلك أن الإبداع الفنى وليد تجربتين متبايزتين ، كل واحدة منها آخذ من مرحلة معينة من حياة الفنان .

الأولى تجربة ذاتية نابعة « من النظر الداخلى » ، وهو ما يعرف بلغة النقد التسمى بـ « الاستبطان الذاتى » . والثانية ، تجربة عقلية تسع من « النظر الخارجى » ، وتتلوى على محاولة لاتحاد موقف من الكون والحياة - ذلك أن مدلول « التجربة » ليعنى التجربة العاطفية الشخصية وحدها ، ولكنه يتسع لاي معنى « كل فكرة عقلية أثرت فى رؤية الإنسان للكون والكائنات » ، فصلا عن الأحداث المعاشة التى قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير . وهى بهذا المعنى أكبر وجوداً وأوسع علماً من الدوات ، وإن كان محال عملها هو هذه الدوات « (١٨) » كما يتسع مدلول « الحدث » ليشمل الأحداث للذاتية وغيرها من الأحداث الوجدانية والفكرية التى تواجهها عقولنا وأذواقنا مواجهة خصبة ومتعة

وقد حملت نصيب التجربة إلى ذاتية (وجدانية) وعقلية إلى معاودة النظر فى هاتين القصبتين الشعر والفكر ، والذاتية والموضوعية بوصفهما قصبتين متكاملتين

وبنطلق فى تحديد العلاقة بين الشعر والفكر من ملاحظة للمارقة الوضعية بين موقف القدماء والمحدثين من هذه العلاقة ، فنقاد العرب القدماء يقيمون تعارضاً حاسماً بين الفكر والشعر حتى « كبريتك لمظلمهم » أن يجرح المعنى المعجم من دائرة الشعر ليله للفكر ، وحتى ليقول أحدهم « إن المتن وأما تمام حكماء ، والشاعر البحتى » ! أما المحدثون فقد كان يدبوع كتابات الفلاسفة الأوربيين من أمثال جوته ، وهابى وفيتشه بينهم ، سبباً فى اعتقاد بعضهم بأن صلة الفلسفة بالشعر نعى أن تبسط أفكارها فيه سبطاً نظرياً مجرداً ، يرفع مكانة الشاعر الفئالى إلى مكانة الشاعر الفيلسوف

ويرى الناقد ، على العكس ، أن « علاقة الشاعر بالفكر لا تسع من إدراكه بعض الفصاء الفكرية ، بل من اتحاده موقفاً سلوكياً وحياتياً من هذه الفصايا ، بحيث يمثل هذا الموقف بشكل عضوى مما يكتبه » وهو يستند فى تقرير هذا المفهوم للعلاقة بين الفكر والشعر ، على أن الإنسان حين يعيش ويعمل ، إنما يفكر أيضاً . وهذه العناصر الثلاثة من الحياة والانفعال والتفكير تتصهر لتخلق من الإنسان ما يسميه الناقد « سبة بشرية » تختلف من شاعر إلى آخر . وهو يرى الإنسان حين يعود إلى نظري هذه الذات يرى من خلالها الحياة والكائنات ، تتحول أفكاره شعراً فى نفسه ، فى رؤى وصور . كما يمثل الذات صورة النفس لسحب فى حصرة مظلمة وهبة « - ومن هذا المفهوم للصلة بين الشعر والفكر - بعض الناقدين موقفه من إثارة شعر الموت فى التراث الخاهل حصاه عن ماعد « من أشعار الموت فى تناح العصور الإسلامية الأخرى « فهو شعر أصيل ينسج حساسه تكسماها الخفاص « - مطرقة ، مثلاً - حين حدثنا عن الموت حديثاً مريراً يلح على إيراد أن ما يحشاه منه ليس « سوى أنه ينقل الإنسان من مجال الحركة إلى مجال التجمد ، فلا البد نستطيع أن نهصر عود غائبة « أو نمجد إلى كائن ، ولا للرجل نستطيع أن نمخطى سهوة الخواد أو تنقل إلى مجلس الصحاب ، فالاقتران بين

الذات والموت اقتران بين الحياة وتصورها واختصارها « (١٨) ومن هذا المنطلق نفسه ، يميز طموح العقاد فى بعض أشعاره : أن يكون شاعراً فيلسوفاً ، « فلم تفتح هذه الرؤية الفلسفية على العقاد آفاقاً كذلك لا فاق التى فتحتها له رؤيته الحسية . إذ ظل يصيرها عباً مقدا تارة بالتحريد والتبسيط اللذين تلجأ إليهما الحكمة العربية الماثورة . وتارة أخرى باعتصاف النظرة وتمثلها « (١٩) والشاعر الفيلسوف ليس بالبداهة أكثر شاعرية ولا أعلى مكانة من الشاعر الحساس ، فكلاهما له طريقته وعابته (٢٠) »

والذاتية والموضوعية ، فيما يرى ، صورة أخرى لنجدول القدى للسرف حول العلاقة بين الشعر والفكر ، والتجربة الوجدانية والعقلية وهذه القصيدة على زيجها قد فرصت نفسها على الحركة النقدية الحديثة فى مصر والعالم العربى فترة غير قصيرة . والواقع يعبر عن نفسه وعن الحياة : فهو شاعر ذاتى إذا جحد إلى التعبير عن نفسه ، وشاعر موضوعى إذا عبر عن الحياة . ومثل هذه القسمة من شأنها أن تقيم نوعاً من التناقض والتضاد بين « العقل والحس » وبين للمادة والروح ، وبين الإنسان والكون . وهى تناقضات لا وجود لها إلا فى الدهس المزد ، « فلا يعلم أحد أين ينهى العقل أو يبدأ الحس . ولا يستطيع أحد ، الآن ، أن يفرق بين عوالم للمادة وعوالم الروح » (٢١) . والإنسان ، الذى يعادى الذاتية ، والكون عما فيه من ظواهر وكائنات ، الذى يعادى الموضوعية . « موجودان متلازمان ، فليس الكون إلا صورته فى دهر الإنسان مشكلة فى اللغة الإنسانية » ! ومعنى ذلك أن نفس ، وهو حصيلة هذا الوجود المتلازم ، وليس تعبيراً فحسب ، ولكنه تفسير أيضاً . ول عارة أخرى إن الشعر خلق حياة أخرى أكثر صدقاً وجالاً بحلقها الفنان ليعادل بها الحياة الحقيقية - ومن ثم فإنه إذا كانت الطبيعة هى القطب للموضوعى للفن ، فإنها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان وإذا كان الفنان هو القطب الذاتى فإنه لا يستطيع أن يكتب بالصرحات الذاتية المستتالية ، بل لابد له من صور موضوعية لخلق عمله وتجسيه وبعث الحياة فيه .

وبنطلق الناقد فى دراسة المشكلة الشعرية فى الشعر الحديث من أساسى

الأول ، أن اللغات المعية هى اللغات التى يجد فيها رموزاً لكل للمركبات الحسية والوجدانية التى يواجهها الإنسان ، وهى رموز يجب أن تكون حية حارة الاستعمال فى الحياة اليومية ، لا رموزاً ميتة ومدعومة فى صفحات المعاجم القديمة

والثالث . أن اللغة لا تعرف الترادف . فليس هناك لفظ معادلة للدلالة للفظه أخرى تعادلاً تاماً ، فالجذب مثلاً ، ليس هو الشد ، و المشق . بل إن لكل من الألفاظ الثلاثة دلالة خاصة بها . نرى تختلف عن دلالة اللفظة الأخرى « وهذا المعنى فليس هناك لفظ أحود من لفظ ، أو أكثر ملاعة « بل هناك لفظ أكثر صدقاً وأصح دلالة من سواء : ويبدأ وحده يصح جديراً بالاستعمال . (٢٢) »

وقياساً على الأساس الأول فإن اللغة العربية تعد لغة غنية وفقيرة فى آن واحد : فهى فى صورتها القديمة كما حفظها المعجم والنصوص

الشعرية . لغة تربية ، لأنماط مدالة على المدركات الحسية والوجدانية على حد سواء . ولكن هذه لأنماط على كثرتها قد حددت دلالاتها لعدم هذا ، على تشويق والاستعجاب بعد أن قمت الترجمة إليها بسبب التحلف خص من ، ولشكري الذي عرفه العالم العربي بعد انتشار حصاره في عصور لتتحلف من ناحية . وموقف اللغة العربية المحافظ من أنماط الحداثة الحديثة التي تعكس كثرتها وتدفقها . طبعة الحداثة الحديثة في صدق وعس ووضوح من ناحية أخرى ، وهو موقف قد انعكس على لغة الشعر في صورة أخرى . « هي تعنيها عن استعمال أي نمط حري ستجده في اللغة العادية رغم عرسته الصحيحة . إيتا لبرية على عتدي » . وعندها على التردد . وعندها على أنماط الحداثة الحديثة .

وصلاح هذه اللغة شعرية . مما يرى صلاح عبد الصبور . لا يتحقق إلا بالحرر من « اللغة القاموسية » إلى لغة حصارية تستوعب مكر الحديث . وتعبر عن ضيعة الحداثة الحديثة تعبيرا صحيحا وصافيا . هي أن تكون وسائلنا إلى هذا التحرر نابعة من إتقاننا للغة بالعودة إلى التراث عردة لا تحاكيه ولكن تدرك عتاء العائق وتوعده بشئ . ثم الإقدام على الأنماط الحديثة . وإدخالها في صياغة اللغة الشعرية . في إطار ما يسمى « بالحساسة اللغوية » التي تميز لغة « البوت » في قصائده عامة . و « الأرض الخراب » وخاصة . وهي جسارة تستل في رفض « القاموس الخاص » للشعر . وإيتار لغة الحياة العامة فيه على عداها من الأنماط المتعددة المتنافسة

وقد اقترت هذه الحساسة اللغوية في ديوانه « الناس في بلادى » بحساسة أخرى في العائق والصور . على نحو ما نجد في قصائده : شق زهران ، وأنى ، والناس في بلادى ، وذكريات . وغيرها من القصائد . ولعل قصيدته « الحزن » من أكثر القصائد تشخيصا لهذه « الحساسة » اللغوية والمعموية في مثل قوله

يا صاحبي . إني حزين .

طلع الصباح . لما نهست . ولم يرو وجهي الصباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

وغسست في ماء القنطرة عجز قيامي الكفاف

ورحمت بعد الظهر في جيبى قروش .

فشربت شايا في الطريق .

ورققت بعل .

ولعبت بالبرد المورع بين كفى والصديق .

قل ساعة أو ساعتين .

قل عشرة أو عشرين !

وعادة الشاعر في هذه القصيدة أن يعتمد أحرار إنسان سيطر على صديق مقرب ، التي تقيمها بين صيرتين متضاليتين من صور الحياة التي عشناها . الأولى : حياة تهيبة بسيطة تتمثل في انطلاق في الصباح وراء ثياب النعس . وإيقاظه يومه في ممارسة سجع الحياة . من شرب الشاي . ورسب بعل . وانعجب بالبرد . ولأخرى . حياة ساكنة

حائكة من صحت الدنيا . حين يكون في عرفة في السوء وحيد . فتشود الوحدة إلى مواجعه هذه الصل التي كانت صحة النهار تنافيه تعسه على حرب ميا . ومن هذه الصحة وسافة سعت صور النفسه ومعاد . وأتاضها

ولم تشمل قصية من قصايا الشعر صلاح عبد الصبور كما شعلت قصية التراث العربي القديم . وحسبته بالشعر العربي الحديث . فقد عرت حمص . استاته وأحدثه وكس وكس كس منه حقا يريد أن يصل فيه إلى حل يرضى ويربح

وقد أطلق في داسد هذه لقضية من ملاحظة صدوقة النسة واصحة بين مسويات التطور في أحاسيس لأدب العربي الحديث . د يرى أن هذا الأدب قد حقق تطور عظيم في المسرحية والتقصه جعل منها حسي رفاد . من الناحية الفنية . إلى مستوى أمتها في الأدب العالمية . « حيث يستطيع أن يفهم بعض ديوانه عالمه الضحصر . سم لا يصلح معط شعرا إلا لارتقاء شاعر . ولو وضع على الورق ذات مودة رهاس » (٢٣) وهو يعطى تصور هذين القس بأنه لا تراث لم . ولديك استطاع أن يتحرر حركة ممتدة . عن عكس شعر بلدى يتحدر من تراث ممتد في الماضي

وهو يرى أن اتصال الشعر العربي القديم بالحديث في عصوره المختلفة كان اتصالا من نوع خاص وغريب . ذلك أن الشعراء فرسوا على أنفسهم محاكاة صيغة لغة ثابتة . هي صيغة الشعر الخاص التي أخذت تتخلل من جبل إلى جبل . ومن شاعر إلى آخر حتى استحوالت إلى قيد في يرسف في أغلاله شعراء العربية في كل العصور . ومعنى ذلك أن تخلف الشعر العربي الحديث يعود إلى صلتة الوثيقة بترثه القديم . ومن ثم فإن ثيثة الظروف لتطوره لا تتأني في رأيه . إلا بإعادة النظر في طبيعة هذه الصلة . وسطبها على أسس فكرية وحضارية حديثة تبلى في صياغتها تتحارب الأمم الأخرى التي اتصل فيها القديم بالحديث اتصالا متكاملا من ناحية . وتمتص أمامه صيريق الانصاف بالأدب لأجبية بلاودة من تحارب شعرائها الفنية من ناحية أخرى

وعما يتصل بالدعوة إلى إعادة النظر في التراث . فهو يقسمها عن ثلاثة أسس

الأول : الانتحاب . ذلك أن دعوة في هذه الأيام « شيع إلى بحث التراث العربي القديم من جديد . وتحدث عنها بعض الناس في موضع ومكان . وهم يهملون أن كل رقيقة قديمة هي تراث . وكل صفحة حاضرة أو مخطوطة يسفى أن تعاد عتعبها على الورق الأبيض الصنابل . وهم يهملون أن يقدماء أنفسهم كان لديهم الصانح ويتطرح وادبل ولتجرب والمعاطل من الموهبة . مثل أهل عصره س . بسواء

فكتب الأدب تحفل بأسماء الشعراء الذين يتحدرون من صفة الألف عد . ولكن كم منهم هو موجود الذي شت لامتداد زمانه . ثم هو حذر بعد ذلك بأن شت لامتخاب ماما . ثم يستطيع أن شت لامتخاب لأماك القديمة . وفل في كتب اللغة والأدب . ولكم مع والودد . يكون دواء من الشعراء » (٢٤) ولديك فعينا قبل سكب في إحصائه أن سمر

فيه تتجبر منه بحيرا ما يصلح للشر . وما يقلل على الحياة ويحقق الفائدة في عصر يختلف اختلافا عظيما عن عصور التراث القديمة ، بل أن يتجبر منه كل مثقف ما يروق ويوافق ذوقه . فيكون لكل منا تراثه الخاص به .

والثاني إعادة التصور . وهو ما سسمه بالقراءة الجديدة . وقد حصص هذه غايته كتاب وقف فيه عند مختارات من الشعر القديم . أعاد قراءتها وتفسيرها في ضوء معارفه الحديثة . فعلا عنها صدا العصور القديمة . وخلق منها تراثا معاصرا يتحاوب مع معارفنا ومواقفنا وأحاسيسنا . وهذه القراءات الجديدة من شأنها مما يرى . أن تشرح وسائل الانتفاع بالتراث وتحدد جدواه للحياة القادمة التي يريد أن يصنعها ... إذا كنا نريد أن نجعل من التراث مينا على صلابة جذورنا في الأرض . لا مشغلة تشغلنا بالماضي عن الحاضر (٢٥)

و الأساس الثالث : هو ما يسميه بالتجاوز . ويقصد به أن التراث ليس بركة جامدة . ولا أعمالا مقدسة . ولكنه مرحلة من مراحل الفن يجب أن يتجاوزها الفنان بما يصيغه إليها من إبداع يتقل بعنه إلى آفاق من تطور والرفق أوسع وأرحب من الآفاق التي حفظها التراث القديم .

وفي اختصار أن تتم عودة الفنان إلى تراثه وعودة متبصرة منقطة . وأن يلتقي هذا التراث في نفسنا مع الحضارة المعاصرة . وبندعا متأ . ويندماجها مزوجة ذوقية فنية يخرج من ثوبها الشاعر المعاصر كما خرجت حيات المعاصرة . في مظاهرها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من هذا الزواج التاريخي بين وراثتنا وثقافتنا . وبين حضارة العلم المعاصر (٢٦) . وبذلك لا نقضي معرفتنا بالتراث إلى مجرد الممارسة الساذجة لرواياته على نحو ما فعل شوقي في معارضاته لقصائد القدماء . وإنما نقضي إلى تجاوزها . والتجاوز لا يتيسر إلا بعد المعرفة الصادقة . وبعد اختيار الآباء والأجداد الشرعيين (٢٧) من التراث العربي القديم والأوروبي المعاصر !

ويطلق صلاح عبد الصبور في دعونه للشراء أن يجتازوا آثاءهم وحداهم الشرعيين من تراثين العربي القديم والأوروبي المعاصر من وعيه العميق بآليات الحقبين .

وأنت أمة تحمل تاريخا على ظهرها . وقد أصبح ذلك التاريخ عتقا ثقلا لو لم يدرك أنه كحاصر قد مضى وانقضى . ولم تعد له قدرة على الحياة في الزمن . بعد أن أصبح خارجه . إلا إذا نظرنا فيه نظرة جديدة . وبين التاريخ والتكوين من شأنه . وبين إكبار الوالدين وتأليبها وتقديرهم . وبين الفرد عليها ووضع أعمالها تحت مهر الفحص والدراسة . بسط كثير من الموالد الأحداث (٢٨)

كم أنت أمة تعيش في عالم جديد وحضارة جديدة . قد سفتنا في غائبكم أخرى . أمهت وهو قب . وسقرب ملكايا . وسندوب وحداب . وشجعت عقود . وكان من سوء حظها وحظنا بعد أن تمدد الكونوحى قد دعم اقتصادها . بها هدم قصور وماتلتا كبحرجية اقتصاديا . صعب إليها راحته مستعمرة . ووهت مبرها عنحد كسة مدم سرقف . فتدنى ضعفت إراء قوب . هلمشكتان

الثاني نعت أن يواحيها إدراك . هو . موقف من تاريخنا واثنا من ناحية . وموقفا من العالم المتحد من ناحية أخرى . فإذا نقلنا الأمر إلى صعيد الأدب والفن . كنا مطالبين بأن نحدد موضوع جري وجهير موقفنا من تراثنا الأدبي والفني من ناحية . وموقفا من الثقافة الأوروبية من ناحية أخرى (٢٩) . ولكي يكون للعرب الجدد أدب جديد وفي عظيم يحدد ويحدد . ينبغي أن نحل هذه المعادلة الصعبة حالا موقفا . وهو ما لا يمكن في رأيه أن يتحقق إلا بالمزاوجة الواعية بين القديم والحديث مزوجة حصة . تسدها . مما ينصل بالشاعر . ميصرة كامية على اللغة . ووعي عميق بالتراث . وإحساس حاد بالنفس والمعصر . وإدراك واسع لتيارات الفكر العالمي وأن يكون فوق هذا كله شاعرا موهوبا ومطعنا !

وفي اختصار : إن الميزة الحقيقية في الفن والأدب المتحضرين منها تراث تمتد بتقدير لاحقه من سافه . ويقع كل حال بإصافه جزء صغير إلى الخبرة الفنية التي سيفته . وتفظله كله روح المسئولية من بشر والكون . ومن هنا لا نجد البوت عصاصة في شخص من فنان أو بولدير . أما أولئك الذين مازالوا يصيدون من نظرية السرقات الشعرية وشومون الأدب والفن ربة ومبرحا وثيبا وعلى مستعارة . فهم لا يدركون شئنا من جوهر الفن وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمي . ولا يجاوز حاجدا أن يقف على إحدى مرتفعاته من صلب وكل فنان لا يعرف آباءه الفنيين ... لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث الإنساني . وهو في الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسئول في هذا الكون (٣٠)

وعلى الرغم من أن صلاح عبد الصبور . كما رأينا . قد أقام في الحديث عن عناصر البناء الشعري . فإنه لم يغرد في كتبه أو مقالاته مكانا لتحدث عن الصورة أو الموسيقى . وكل ما لدينا من كتاباته عنها إشارات عامة وعارضة . جاءت هنا وهناك لتوضيح هذه الفكرة أو تلك . وهو ما لا يحل منها بصورة قدرة بداهة عن توضيح مفهومه هذين المصطلحين . ومن ثم فإن أية محاولة للكشف عنه ينبغي أن تعتمد على أشعاره . سواء ميا قصائده النعائية أو مسرحيته الشعرية . وهو ما يحتاج منا إلى وقت وجهد لا يطرأنا قادرين الآن عليه . فضلا عن أن موضوع هذه الدراسة لا يطبقه ولا يتبع له . ولكنا سنحاول . من الرغم من تلك الصعوبة . أن نستخلص من هذا الفيل وصف عام للصورة والموسيقى على نحو ما كان يفهمي . فربما . مسيح . عن بلوغ هذه العدة بعض المصوص الشعرية التي تشكل صورة واضحة في تراثه الشعري

ولعلنا واحلوب في هذين المصطلحين ندرس حدد عيب وصية فن عامة والشعر حاجة . مبطو مفهومه تصفة الشعرية ودور في ترو في الشعراء وشخص مواضعهم من خلال صباهر الحدة ومسعة فيشعل (٣١)

ليس الفن تعبيرا فحسب . ولكنه تصور أيضا . وقد ذهب ناقد شهير . هو بندكتو كروتشة إلى أن يكون في حده والطبيعة أي حوال . فاطعة بسدة مدم بصق لم يس

وهي حرساء ما لم يحدث عنها الفناء والموت يتحدثون
عندئذ عن حدير الأبرار وحبس الأشجار والسجاء الألوان في
البراص لا يتحدثون من خلال الطعنة . ولكنهم يتحدثون
من خلال صورة سمها شاعر بطله أو مصور برشته إرمان
أعبر العصور وهم واحد . أما الخيال الفني فهو الحقيقة
المعقولة . إن الطعنة لا حادة لها . بل هي بالتصوير الخلق
«الاصبالية» . والفن هو الذي يعطيا المادة والقصد . فهو
نقل «شئنا» حتى يلمسها الفنان فتحول إلى «صورة» . وجريا
مع كروثلة يستطيع أن يقول إن النفس الإنسانية في
إحسانها اعتنته لم تكن لتدرك نفسها لو لا الفن .

الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة . ولكنه يخلق حياة أخرى
معدلة للحياة وأكثر منها صدقا وسجالا ..

ويقول مفسرا طبيعة الصدق الفني في الشعر ومدى اختلافه عن
الصدق الواقعي .^(٣١)

«إن الشاعر تستدعي الصورة وتقدمه إلى إتمامها . وعندئذ
تكتب وجوداً حقيقياً بالنسبة لحياته وذكرياته . لقد جعلت
الحياة تلهو في ساحة الحياة بين أطلال الحب طيلة هزله
كأنها الشمس الزاهية . فاستدعي ذلك الشيء يكون لها مغزى
تأوي إليه . وحشد اختلطت الأمية بالمر . وحملتها نعت
في صدرى سوى كطامة تسمى نظمان . فجزت الصورة
عندئذ نبي أحسن نرها القذى . مع أن علم الله لم أدقه إلا في
الخيال ! وهذا المعنى يصبح الباحثون عن السيرة
الشخصية لشعراء في شعرهم متجبر على الصدق الواقعي
لأنهم جعلوا أساسهم الوحيد هو الصدق المعنى الذي له منطق
الخاص» .

وستصبح حين يسم هذه النصوص بعضها إلى بعض .
أن مستخلص منها مفهوما خاصا للصورة يتلخص في أنها .
ولا . وسيلة لا غاية . يشخص الشاعر عن طريقها العلاقات
الحسية بين الأشياء والفكر . وبين الروحية والمادية . والحقيقة
والخيال . وأن الصورة . ثانيا . تتوالد . أو قل تتخلق . من
المفصلة التي يقبها الشاعر بين أمرين متعاضدين يقرب بينها
تقريب تلقائيا

ويلاحظ في شعر صلاح عبد الصبور بوعاد عالمان من الصور .
الأول صور عادية . من هذا النوع الذي يصادف كل يوم في الحياة
الواقعية . وهي صور تحولت أشیوعها وكثرة اعتيادها عليها . إلى صور
مبتدعة . لكن حسن بوجودها . أو شعر بأثرها في صيغها . إلا حين
يصبح شعر في قصائده . وقد أشرنا إلى شيء مما في حديثنا عن مفهومه
نعمه شعر . ومثلنا في قصيدته مشهد «له هي» الحزن . من ذلك
حافل . بدسوخ من القصائد التي تسم بالحسنة البعد . والتصورية التي
تأثر بها «البيت» في الأرض الخراب وغيرها من قصائده ذات شمع
واقعي صرف في نقاط تفاهات الخلق . وساعترا شعرا

والنوع الثاني من هذه الصور . هي الصور الذهبية التي
تسطر بين أطراف مناقصة ربط لا يحدث في واقع حشد الخشبي . وهم
شده من هذه الناحية صور استرياليين تلك التي تترصد فيها الخوس
والند كانت تتبادل الأشياء الغريبة صعدت بعضا لبعض . ومن
القصائد التي تكثر فيها هذه الصور . قصيدته المشهورة «أحلام الفارس
القديم» . وهناك . في دواوينه . غير هذين النوعين العائين من
الصور . صور متنوعة تنتمي إلى مذهب قبة مختلفة . رومانية وواقعية
وكلاسيكية . فقد كان صلاح عبد الصبور مبدعا في بناء أشعاره بهذه
تجميع المركبة من مذاهب مختلفة .

وما كتبه عن موسيقى الشعر أقل بكثير مما كتبه عن الصورة . ومن
ثم فسوف نكتفي بتسجيله هنا دون التعقيب عليه بشيء . فلهذه . يمكن
حاجة إلى الحديث عن موسيقى الشعر حديثا مفصلا بعد أن استقرت
أصوات هذه الموسيقى وأصبحت . مثل موسيقى الشعر القديم . تراث مبرم
بشعراء المحدثين لا يكاد يختلف حول جودوه واحد منهم .

مقال (٣٢)

«... ومن يستعرض تراث هذه الفترة يجد أن لغة من القصائد
قد كتبت موحدة القافية . فقد كثرت الثنائيات والرباعيات
والخماسيات كثرة تستدعي النظر والملاحظة . وهي تكثر كلما
زادت أصالة الشاعر . وتقدم به زمانه . ويزداد اهتمامه بالتعبير
عن نفسه . وذلك لأن إلقاء القصيدة الموحدة لقافية . يستطيع
استيعاب هذه المادة الشعرية الجديدة . فتتضمن الإثارة بعد
تشكله . ولذلك فإن لشكل الحديث حسن خفيا ولا يثار
لسهولة . فهو قد أخرج عن كاهله كثير من القيم الحسية في
شعرنا العربي . كموسيقته الصمكة . وقافيته الصادحة . ليحسن
محلها لونا أرفع من الموسيقى وأكثر تشبكا . لقد نحن عن
موسيقى المراثية ليحل محلها موسيقى المرحون والتوريع . وقد أثر
المعد عن الدرب المصروف ليحط ذريا جديدا .»

(٤) ولم يتحدث صلاح عبد الصبور في كتاباته حديث مباشر عن
«وظيفة الشعر» . ولكنه . مع ذلك لم يكن عن تأكيد هذه الوظيفة
وبإدراك أهميتها في إشارات إن بدت غموية وسريعة وغير مفصلة . فـ«
دالة ومعبدة في الوقت نفسه . فقد ذكر هذه الوظيفة في تعريفه لشعر
«حسه العملية الإبداع . وحسنه بناء لتقصده التشكيلي» . تعقل به
من عاصمه ولمعه . ومعنى ذلك أن مفهومه هذه الوظيفة قد سمع من
مفهومه لطعنة هذه القصيدة لتسود التي وقف عنده في حديثه عن بناء
القصيدة ووضعها لمناصرتها . ولما كان الناقد يروج في دمه هذه
المفاهيم بين معارف النظرية وتناحه الشعري وسرحي . متحصلا من
خارجة الدائنة والنفس شواهد يثابها آراءه . فإن هذا مفهوم مدى
مذهب إليه في تحديد طبيعة هذه الوظيفة قد تشابكت فيه خيوط انعاكس
النظرية وعطوط التحاب العملية الخاصة تشابكا واضحها جعل من
مفهومه هذه الوظيفة حيطا كثريا . فيه حارة تحارب عود من
«دماسين» والكلاسيكيين والحد بايين والرمزيين ولما كسرت
والخلاصة . امراجا نشأ فيه كل عنصر من خصائصه المبرر

حب . وحفظت بها حيا آخر .

وهو يرى للشعر وظائف متأريين الأولى . وظيفة حيالية وظيفية .
والثانية . وظيفة عميقة ودينية . وقد سمعت هاتين الوظيفتين من تعريته
لنفس عامة والشعر خاصة بأنه لكون من التعبير الذي يثير المتعة ويثير علاقة
الإنسان بالحياة . . . أو على حد تعبيره . « إن الفن ليس تعبيرا محض
ولكنه تفسير أيضا » (٣٢)

وقد وصف صلاح عبد الصبور هذه الوظيفة الجمالية والعميقة للشعر
بني نعت من « تعبير » الفن عن حياة الإنسان ومواقفه . وصفا دقيقا
ودالا في مثل قوله . (٣٣)

« إن الشعر هو في اكتشاف الحيات الخفية والوحدة في
الحياة . والتعبير عنه بالكلمات الموسقة بدون الشعر .
فصل الحب والحرل . لم يكن يستطيع أن يرتفع بالحس إلى
أفق الحب . ويكشف ألوانا مخفية من هذه التجربة . ويرى
مناطقها الصبية والصبر والمتعة . وحس بها ككائنات
بشرية لها ميلادها وموتها وموتها . وبدون الشعر . قصائد
الضيعة . لم يكن يستطيع أن يث الحياة في المادة الخامدة .
ولي . لأكثر البكاء . وفي الكتل المراكمة ماحصرة الو د
لولا عيون شعراء . وما صفه السيم ووقته . وعلان البحر
وهدير موجه »

وقوله (٣٤)

« لقد خرج الشعر من دائرة الأهل الدفعة يعني مباشرة إلى
دائرة الأهل التي يتطفل عليها متخفيا في النفس البشيرة
وتنع الشعر لشدة لاهم إلا حين يتقاء المتدوق تلقيا ورديا
لأن نكي ب قد نه على رؤية اجمال ولكل ما أيضا
روية رؤيته الخاصة . مما يتعكك من الشعر قد لا يقع
عينا »

وقوله وصفا قدرة الشاعر على اكتشاف الخفاء (٣٥)

« وشاعر بعضه مكتشف عظم في عالم الخيال والوجدان
لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤيه طارحة ليست هيته
وليدة المطلق أو الملم . ولكنها وليدة الخدس . ولست أدوته
هي التحليل والتركيب . بل هي الخيال المصيب »

« فوه في وظيفه الشعر العميقة (أو الضمنية) . وقد سمعت . في
كثيره . من عصفه لونية التي أرباد يقيسها بين الشعر والفكر . وهي
صفه . جمع في موقف السلوكي الذي يتخذه الشاعر من قضايا الحياة من
حيوه . كما سمعت . في أشعاره من الاتجاهات العقائدية المتميزة التي كان
يبدى بها في هذه المرحلة وتنت من حياته الفنية وقد صور هو نفسه
ذلك تصورا جدا في قوله واحد « شهرة الشعراء » وعبره إلى إصلاح
العالم من حدهم (٣٦)

« شهرة إصلاح العالم هي القصة الدائمة في حياة النيلوف
والتي والشاعر . لأ . كلا منه يرى النقص فلا يحاول أن
يخدم عنه نفسه بل يجهل في أن يرى وسيلة لإصلاحه
وحمل دأبه أن يث بها . وقد حمل التلاسم والأشياء رؤيه

هزته للمكون . وقد يعصمون مبحثا مربا في النظر إلى
سائعه ولكن الشعراء يعرفون أن سببهم هي سبل
الاعتناء والوجدان وأن حصايبه يتجه إلى القنوت . وهي
مكون أثره أكثر عمقا بذل التعلم والصبح لخرد معينا . في
النفس كما أن التعبير بالصورة أعشق أثرا من التعبير بصفة
الخردة . وكثيرا ما أدرك الأتباء وخلاصة ذلك يعصم
صباح الشعراء . هي آثار كبر في عصفه أو فسوف كبر قد
من الشعر »

وقد صدر صلاح عبد الصبور . كما قلنا . في مراحل حياته المختلفة
عن علسات متنوعة فقد بدأ حياته الفنية والفكرية رومانسيا
متاهة رقا . ثم تحول إلى الفلسفة المادية وعاد أخيرا إلى إثارة النزعة
الإنسانية على ما عداها من نزعات شغلته فترة من الوقت وهكذا تعددت
معبوداته : الله والذات . والمجتمع والإنسان ! وكان لذلك أثره الذي
يتسل في توظيف الشعر للتعبير عن أحاسيس الوجدانية وآرائه ومواقفه
الاجتماعية والسياسية من الحية من حوله . مما جعل من الشعر وعاء
لوجدان وقضايا المجتمع والإنسان . على نحو ما نجد في دورونه
ومسرحياته التي كتبها في فترات مختلفة من حياته الشعرية . ولاحتج . بها
أعتقد . إلى عرض نماذج من هذا الشعر . ولكني أحتاج إلى ذات هذا
النص الذي يمكن هذه الوظيفة العميقة (أو الضمنية) لشعر كما كتب
بها صلاح عبد الصبور . يقول (٣٧)

« عدلت أرى في الحياة حيرا وشرا . والخير هو ما أعطى الحياة
معي في أصغر جزئياتها . معنى كامل التشكيل والنقاء . وشرا
هو ما حار على عناصر تشكيل الحياة ونقاها . ولست فإن
أعظم المصائل عندى . هي الصدق . والحرية والعدالة
وأحب الرذائل عندى . هي الكذب . والطغيان . ونعم
ذلك لأنى أعتقد أن هذه المصائل هي في تستطيع تشكيل
العالم وتنقيته . وإن غياب معناه بسطة في
العالم »

وفي قصيدتي « الظل والصلب » كان هي أن أحدث عن
نماذج من الشعر لا يستصعبون أن يحققوا ده شه ويحشرون من
التجربة صمدون قل أن يعرفوا لموت . كنت أحدث عن
اعتصم اتفه وأريد أن أشير إلى علة تصدته

وصلى الإنسان مع نفسه هو الذي يعصفه من الظاهه
والسطحية وقد هاجني كذب لإنسان مع نفسه كما م
تجنى رديته قط . . .

أما النصيلة الثانية . فهي الحرية . ومن أن مسحين
« مأساة الحلاج » . وقصائدي « هجم التار » وشرا
مران . ومرتلع أبدا . وسأقتلك في « ديوان الناس في
بلادى » . والحرية والموت . وثلاث صور من غرة . في
ديوان « أقول لكم » . وقصائد لوركا . وأحلام القمارس
القديم . كانت كلها تمجيدا لهذه القصة حل المستويات
المختلفة

والقصة الثالثة . هي العدالة وهي قيمة فردية كما أيا

قيمة اجتماعية . فهي عند الفرد تعنى قدرته على رؤية الأشياء في مكانها الصحيح . وهي في المجتمع محط نقد له وصيامة أمه
إن شعري بوجه عام . هو وثيقة عميقة لهذه القيم وتأييدها بأصداقها . لأن هذه القيم هي قلبي وجرحي وسكني معا .

وبعد . فهذه محاولة لتقديم صلاح عبد الصبور « الناقد » إلى قراء العربية الذين عرفوه شاعرا وعشوه مؤلفا مسرحيا . عمدت فيها إلى تجميع آرائه المسثرة في كتبه ومقالاته في بناء متكامل يؤلف نظرية في نقد

الشعر وقد حرصت في بناء هذه النظرية على ألا أدخل نفسي في شيء منها . مكنتها بإثبات عناصرها المختلفة كما جاءت في لفته هو . التي أكثرت من الاقتباس منها ، تحوزا من الخطأ ونجاة من التزبد

وقد كنت أود أن أستكمل عرض جوانب هذا الفكر لتقدي الأخرى . بالتوقف عند آرائه في نقد المسرحية والنقصة من ناحية . ومراجعة هذه النظرية النقدية على أصولها لأصبيية والعربية من ناحية أخرى . ولكنني قصفت أن يكون ذلك موصفا لدراسة أخرى أرحو أن أوع منها قريبا

• هوامش

- (٢) ح ٢٠٠ حول نقد النصوص في كتبه حيان في الشعر ١٩٦ - ١٩٦
- (٢١) حيان في الشعر ١٩٦
- (٢٢) ح ٢٨
- (٢٣) ح ٢٨٠ حول ٢٨٠ نقد ناصح عبد الصبور د من هذه النصوص عليه الملاحظات في كل ما كتبه تقريباً . وقد صفت عن كتابه له هذا قراءة جديدة . وحسن فهم حرف وقد حطت لأول مرة وسجلت بعض أخطاءها من الشعر القديم كما حطت التي أتت من مجموع من شعر الشعر . لأول مرة
- (٢٤) ح ٢٨٠ (٢٤) ح ٢٨
- (٢٥) ح ٢٨
- (٢٦) ح ٢٨
- (٢٧) ح ٩
- (٢٨) حيان في الشعر ١٩٥
- (٢٩) ح ٢٨ - ٢٨
- (٣٠) ح ٨١
- (٣١) ح ٢٨٠ حيان في الشعر ١٩٦
- (٣٢) حيان في الشعر ١٩٥
- (٣٣) ح ٢٨٠ حيان في الشعر ١٩٦
- (٣٤) ح ٢٨ - ٢٨
- (٣٥) حيان في الشعر ١٩٥
- (٣٦) ح ٢٨ - ٢٨



مركز تحقيق كتابات إبراهيم سدي

١. قصود العدد الرابع ٢٩
٢. حيان في الشعر ١٨٨ - ١٨٩
- (٣) ح ٢٨٠ حيان في الشعر ١٩٦
- (٤) ح ٢٨
- (٥) ح ٢٨
- (٦) ح ٢٨
- (٧) ح ٢٨
- (٨) ح ٢٨ - ٢٨
- (٩) ح ٢٨ - ٢٨
- (١٠) حيان في الشعر ٧ - ٩
- (١١) ح ٢٨
- (١٢) ح ٢٨ حيان في الشعر ١٩٦ . أنه ما كتبه من كتب
- (١٣) ح ٢٨
- (١٤) ح ٢٨ - ٢٨
- (١٥) ح ٢٨ - ٢٨ ويستطيع القارئ مراجعة النصوص التي جاء بها الناقد تأييداً له
- (١٦) ح ٢٨ - ٢٨
- (١٧) ح ٢٨
- (١٨) ح ٢٨ حيان في الشعر ١٩٦ . ولعل حول نوت في شعر جليلي . مثلاً الأخرى في هذا كتاب الشاعر بصفاء . وحول مع الكتب . وحول مع كتابات
- (١٩) ح ٢٨ - ٢٨

التزاهل الفكرية

صالح عبد الصبور

والفكر المصري الحديث

- هذا الطريق الذي يبدأ بالشيخ حس العطار ورفاعة الطهطاوى ويسمى بكل من يكتب حرف صادقا في هذا البلد. هذا الطريق هو شرف مصر وعفتها.
- (قصة الضمير المصري الحديث ص ٢٣)
- إني أحرص على اضعفه من ان ألوى اعيا لتنجيب للتعامل او الكراهية
- (حتى نقهر الموت - ص ٩٨)
- التزاهل الفكرية ... هي القدرة على غلب النفس من عجزها وأهوانها . ومحاولة النظر إلى الحقيقة في قلبها وصميمها ، فالحقيقة عندنا هي هدف بقصد لدائه ، بغض النظر عن اشتباكات ومبرنا
- (قصة الضمير المصري الحديث - ص ٨)
- إني أحمل بين جوانحي شهرة لإصلاح العالم .
- (حياتي في الشعر - ص ١٣٥)
- إني قارئ محرف - وممثل محرف أيضا
- (المصدر السابق - ص ٢٠٣)



والإجابة عن هذا السؤال لا يمكن أن تكون مطلقة تفصح كحد النيف . بل يسعى لها أن تكون إنسانية إن هي أردت أن تكون صالحة للاستقبال والتفهم . علينا - بادئ ذي بدء - أن نعيد صياغة السؤال - لكي جعله مثالا «متحركا» وليس ساكنا^١ . فنقول -

الذي يصطر الشاعر إلى أن يشتغل بأمور العقل انصبي^٢ ولن نقف هنا عند اشتغالات ابن إليوت الشاعر الإنجليزي في القرن العشرين بالقد الأدبي نادرة . وبالإستيقا^٣ به . ومعلنة الحصرية نارة ثالثة . فهذا لا يخص - وإن يكن قد أثر سمودجه على نحو أو آخر - في شاعر مصري . وإنما ستجده نظرا إلى مصر الحديثة حتى كانت حركة تاريخها الثقافي معمة هي إطار تامل الفكري عند صلاح عبد الصبور

عن مصيرته كنها عين صفر - يرى بعيد - ومرت جيدا - وتذكر في شمول ولكن أسامة كاتب طبيعة - لا نفس الحديث ، ولكنها حين بعض نصيب كبد الأمور ، كما كانت يداه وهفتين قادرين على المس رفيع المعلى للشار قدرتها على الإذاعة

١ - حديث صلاح عبد الصبور ورؤى دواوين أسفار ومسرحيات وحسب بل برث بعد كتاب نريه بعضه قد بعد من عيون المر . وقد حس بها خبره كما كان اسمه ، شو على وعمومي التفكيرية ، ومراوح هذه كتابات بين بعد الأدبي وتامل المعنى في عهده النص ومثال محاور حسبي والأحتمالي وهو أن السؤال الذي يسأله إني اندلس من تصور هو كتب تمكن مساعرا أن يكون مسكرا^٤ . نسب الشعر مسكرا فليس حصصين - ٢ - يكون حسبي^٥

فإذا جددت نجد محاولات فكرية . لا شئ . ولكنها لا تجد الفكر
بالحق للكلمة . الذي لا يكتب بالحزبات . ولا يقف عند حد
شئ . المقالة . في صفحات . والذي يصير العلاقات . ويته إلى
محدود وإلى الأصول . والذي يقدم حديداً حقاً غير منقول . أي أنها لا
تجد التفسير . ثم عندما هو أوقع . فاجتمع غير متو على نوع صورته
أي يريد به . سواء حين ينظر في مرآة الماضي . أو حين يستشرف
صورة المستقبل^(١٢) . وكل ما يتفق عليه هو الحد الأدنى من الاتفاق على
حفظ الذات بإزاء العدوان . وفي عية الفكر القوي المسيطر . الداعي
إلى الانتصاف . تكثر محاولات الحرية . من أجل أن تملأ الفراغ . لأنه
لا بد من فكر أو حياض فكر عند ذلك يدفع إلى الساحة أقرب المشتغلين
بالكلام إلى ميدان الفكر الفلسفي . وهنا الأديب والصحي . ونستطيع
أن نتحول بضميرك في جوانب مشهد الحياة الثقافية المصرية . فنجد
أن كل من يمت إلى ميدان الفكر الأصولي . أو يكاد . إنما ينهي إلى
بعض الطائفتين أو إلى كليهما بشكل أو بآخر . هذا ليس مدعاً أن يرى
شعر يشتغل بأمور الفكر

ولكن صلاح عبد الصبور لم يشتغل بهذه الأمور مجرد اشتغال .
بل كان اشتغاله بها بوصفها شديدة الاتصال بكهانه وروحته^(١٣) حتى
تحولت عنده إلى «شواغل وهموم»^(١٤) . وحتى أصبح «قلراً محترفاً
ومتأملاً محترفاً» . إن التفسير الحق . لاهتمامات شاعر الفكرية هو أن
يجد من يقدم إليه الحلول التي ترضيه . فكان عليه أن يبحث عما قدر
استيعابه . فهكذا جاء (دعنا في زمن البدايات . ومصر هي في المائتي
عام الأخيرة في عصر البدايات^(١٥) . ومن جهة أخرى فإنك لا تستطيع
أن تجمع عقول الفنانين من الاشتغال بأمور الفكر . بل إن أعظم القاصين
هم قوهم فكر . ولا ماص من أن يدفع الفنان إلى ميدان الفكر .
خاصة إذا وصل به التوتر العقلي إلى درجة لا يستطيع معها السكوت عن
«بحث عن حلول» وإن تكن شخصية . لأمور أصبحت تشكل لديه
موقفاً

حين نقول صلاح عبد الصبور عن نفسه إنه «فاني» محرف .
ومتأمل محرف أيضاً^(١٦) فإنه يقصد بذلك اشتغاله بأمور الفكر^(١٧) .
لأن تعريف «محل عنه» هو نفسه مصور للفكر العالمي . يقول بعد إشارة
إلى إحدى محاورات أملاصوب : الإنسان هو الوجود الوحيد الذي
يستطيع أن يعي ذاته . فهو يزد وعي الكون . فالكون قوة عباء أو
جسم عملاق وثق . الإنسان هو عقله ووعيه . وعظمه ذلك «يعمل أنه
يستطيع أن يعقل ذاته . وحلال الإنسان أنه يقدر أن يولعه به . أن
يعمل من منه ذاته وموضوعاً في نفس الآونة . ناظراً ومظوراً إليه
ومرآة . منقسم وملتم في لحظة واحدة . وليس تاريخ المعرفة الإنسانية
«وحدها العقلية وحدها» والحرية . إلا تاريخ هذا التأمل الإنساني
في ذاته . فهي هذا الصرح درجته من الانفصال والثنائية . وهذا من
تعدوه واحده معاً . وحدة اكتشاف اجتماعه ونفها . ونظر الإنسان في
ذاته هو التحول الأكبر للإدراك البشري . لأنه يعيل هذا الإدراك من

إدراك ساكن فأنز إلى إدراك متحرك متجاوز . ويرتقي باللغة بشرية إلى
مرحلة الحوار مع النفس . الذي هو أكثر درجات الحوار صدقاً ونزاهة
وبوصلاً . إذ أصبح فيه اللغة قبة صافية خالية من سوء التماهم وتشتت
الدلالات^(١٨)

ويستطيع القارئ أن يجد مثلاً كثيرة حركة صلاح عبد الصبور
كمتكر بين صفحات كتبه . وخاصة كتابه العضم «حتى نغير الموت»
«وحياض في الشعر» . فإذا نزلت في قصي «الأيديولوجية»
وه التخطيط . في كتاب وأفكار قومية . وحدث حرصاً به عن حول
تفكير وحسن اختيار بطبيعة الأيديولوجية وطبيعة مشكلة الحكم
السياسي . وإذا فتحت كتاب «قصة الصمير المعصرى الحديث» . فتجد
مترقات حول طبيعة العلاقة مع أوروبا ومن ثم حول مشكلة الصمير
وعلى كتاب «حتى نغير الموت» . بتأملات في فلسفة الفن . كما يحرص
كتاب «حياض في الشعر» . صفحات مطولة لتأملات في الإنسان والجمع
(ص ١١٧ - ١٢٦) والألم والتشاؤم (ص ١٣٥ - ١٣٨) ومشكلة
الشعر (ص ١٦١)

وإذا كان صلاح عبد الصبور . أحياناً يربط الفكر بالأدب ونظراً
آلياً . جرياً على العادة (السبئية) التي كانت سائدة حتى الخمسينيات
بشكل واضح . حين يقول في كتابه «ماذا بيني وبين التاريخ» عن طه
حسين والفضاد والحكيم والمباري إسم قد أعطوا الأدب والفكر العربي
أفضل ما استطاعوا حتى الآن^(١٩) . إلا أنه يعود في «حياض في الشعر»
إلى نظرة أصغر ووثق وأشد دلالة . حين يجعل من الفيلسوف والفساد
والتي أوجها مشرعة لتعكس التجربة . «إن هناك ثلاثة طرق من الاجتهاد
تحاول أن تمهد بصرها في إنسانية الإنسان لتساعده على تجاوز ذاته . كي
يستطيع بعد ذلك أن يعطي حياته معنى . هي الدين والفلسفة والفن .
إن النبي والفيلسوف والفنان إذن أصوات شرعية . وشرعيتها تشمل كل
ألوان الحياة الإنسانية بغية تنظيمها . وتخليصها من قواها وتناورها
ومحال رؤيتهم هو الظاهرة الإنسانية في زمانها الذي هو الديمومة . وفي
مكانها الذي هو الكون . وفي حركتها التي هي التاريخ»^(٢٠)

وربما اجتمعت بعض صفت هذه الشخصيات الثلاثة في هذا
التحديد الذي حدد به صلاح عبد الصبور صفات الشاعر لعظيم الذي
سيقوم بتحديد الشعر العربي كله (ولاشك أنه كان يرى نفسه وقد
ظلمت إلى الوفاء بتلك الشروط) . شاعر مسر عن نعت وتراثه .
عيني الإحساس بعصره ونفسه . واسع الثقافة . مدرك لتيارات الفكر
العالمي . وموهوب ... أولاً^(٢١)

والحق أن صلاح عبد الصبور لم يكن يريد نفسه أن يكون شاعر
وحسب . بل كان يحس أكثر من ذلك بكثير . ويروى أنه بعد من
ذلك كان «محمل بين حواضه شهوة لإصلاح العالم» . لقد كان
شاعراً وكان متأملاً . بل كان متأملاً ومستولاً . شديد الوعي
مسؤولته^(٢٢) . وهذا كان شاعراً ومتأملاً «متأملاً»^(٢٣) . وربما تراط كثير
من المعاني التي انتزعت في السطور السابقة . في حديث صلاح عبد
الصور عن مغزى مسرحيته «مأساة الخلاج» . فيه يرى الشاعر المفكر

وستجد عنده أيضاً بعضاً من الإصطلاحات الفلسفية ، مثل : الوجود كمعطى ، الوجود المسمى ، رؤية العالم ، الحقائق المعيارية ، الحد ، القوة والفعل ، وغير ذلك

لقد فتسكح في أروقة الفلاسفة كما يقول (١٢٠) ، ولكنه تسكح العين للمفاحصة . وليس أدل - عند كاتب هذه السطور - على نفاذ نظرة صلاح عبد الصبور من معرفته وإحساسه بالعصرى الغربى النادر بالسكال (١٢١) ، وما أندر من يعرف أهميته بين القارئين بالعربية أو الكاتبتين بها ، وخاصة من لم تكن صلتهم بالثقافة الغربية صلة مباشرة .

يقول صلاح عبد الصبور ، وهو بسبيل الحديث عن توفيق الحكيم : «الفكر لا يستطيع ، مهما حاول ، أن يتعد عن مجال السياسة» (١٢٢) وهكذا كان من الطبيعي ، وهو المتأمل المحترف ، أن يتصل هو نفسه ، إن لم يكن بمجال السياسة العملية ، مع الأقل بميدان الفكر السياسى والفكر الاجتماعى . وقد كان اتصاله بهذا الميدان تاريخياً ، أى من خلال النظر إلى مشكلات الثقافة المصرية الحديثة وهى بسبيل صنع «ميلادنا الجديد» (١٢٣) . وقد مجال صلاح عبد الصبور في التاريخ المصرى الحديث ، وسير غوره سير المدققين ، فرأى أنه تسوده أسئلة كبرى ثلاثة أولها من الانتماء المصرى ، أهو إسلامى أم عربى أم مصرى ، وثانيها عن طريق التغيير ، وهل يكون بالثورة أم بالإصلاح والتعليم ، وثالثها عن علاقتنا مع أوربا ، وهل أوروبا وحدها خير أم شر (١٢٤)

وأظهر كتبه التى تناولت مشكلات الاختيار المصرى الحديثة كتابان «أفكار قومية» (١٩٦٠) و«قصة الصمير المصرى الحديث» (١٩٧٢) ، وإن كانت كتبه النظرية الأخرى قد تحتوى هنا وهناك على إشارات مهمة في هذا الصدد .

وكتاب «أفكار قومية» (في ٣٩ صفحة) هو واحد من سلسلة لا نهاية لها ، أصدرتها هيئة الاستعلامات ، وقتئذ تحت عنوان «كتب قومية» . وقد كتب في هذه السلسلة كتاب من كل حذب وصوب ، وكان لطيف منها إشاعه الفكر الرسمى . ولا شك أن هيئة تحرير هذه المجموعة من المطبوعات قد أشارت على المؤلف أو شاركته على نحو أو آخر في اختيار موضوعاته : وكيف عرفنا عربنا ، العناصر الثلاثة للأيديولوجية العربية ، (خصائص الإنسان العربى) ، «إسبا ثورة العرب جميعاً» ، «فلسفة التخطيط» ، «إشراكيت» ، «الواجب الأيديولوجى للاتحاد القومى» .

وقد ظهر في نفس السلسلة كتب كثيرة أخرى ، تناول نفس الموضوعات ، لأنها كانت موضوعات الوقت . وقد اندثر ذكر انعاميه الغالبة من تلك الكتب ، وكان يمكن لكتاب صلاح عبد الصبور هذا ألا يكون أكثر من تعبير عن الفكر الرسمى في وقته ، ومع ذلك فإن الكاتب تطب على صعوبة «الرسمية» والتكرار بأن أدخل في ثوبا معالجته لمسات شخصية ، كما أن معالجته ذاتها كانت متميزة ومتفردة فهو يأتى على ذكر «العروبة» من زاوية تجربته الشخصية ، وهو يميل بركتها إلى الانحاء الذى يفصله ، انحاء «الأصالة والمعاصرة»

المستول على العالم : «كان عذاب الحلاج طريحاً لطلاب المفكرين في معظم اجتماعات الحديثة ، وحيرتهم بين السيف والكلمة ، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم ، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبأ الإنسانية على كواهلهم وكانت مسرحيتى «مأساة الحلاج» «مهمة عن الإيمان للعظيم الذى بقى في نقبا لا تشوبه شائبة» وهو الإيمان بالكلمة» (١٢٥)

ولا شك أن الكلمة التى يفصدها صلاح عبد الصبور هى الكلمة المتحركة لا الساكنة ، المعبرة للأشياء لا المدفوعة للحواس ، إنها التى تسعى إلى تغيير العالم «الدهشة هى ينبوع كل فكر عميق» ، لأن الدهشة تخلق احساس الساكنة المفاترة ، وتبعث فيها دوامة التساؤل . وإذا بدأ الإنسان بسؤال قاده السؤال إلى المعرفة . وبالمعرفة يعرف الإنسان مكانه على أرض الحياة والواقع ، ويقيسه إلى مكان غيره من البشر ، وقد يطرح بعد ذلك إلى تغييره أو تحسينه ، فلا شك أن الغاية الرئيسة للمعرفة هى المقيدة على تغيير العالم ، والسعى إلى ذلك المقصد ، الذى هو مبرر وجود الإنسان على الأرض» (١٢٦)

وقد انتبه صلاح عبد الصبور ، وكل جيله ، إلى الرابطة الوثيقة بين الفكر والواقع : «فالأحداث هى حركة الواقع التى تستجيب لها حركة الفكر ، بل هى الأرض التى يثبت فيها الفكر ، وتردده أصوله وفروعه ، وتنصع انبثاقاته وتجلياته ، ويتألق رجائه وتحياته العقلية والدرقية والوجدانية» (١٢٧) وما هو تعريف الفكر : «إنه حوار الإنسان الفرد ، لا كمجموع ، مع الحياة بنية المساهمة في صناعة التطور . ذلك هو حوار المفكرين وأرباب التأمل» (١٢٨)

وقد بقى صلاح عبد الصبور دائماً على تعريف الفكر بربطه بالعالم بعد كان قال في كتابه «أفكار قومية» : «الأيديولوجية ... فكر يوجه العمل ، ومذهب ونقطة بدء ، وتحديد واضح للغاية» (١٢٩) ويفصل : الأيديولوجية هى الفكر الذى يوجه العمل فهى إذن تشمل المنصب السياسى والفكرى الذى تصدر عنه أعمال الإنسان في حالة جماعته . . . وهى ليست ثقافة فحسب ، بل لعل الثقافة أعمد مقوماتها . وهى الجوهر الذى يبدو وراء مظهر العمل السياسى اليومى ، وهذا للعمل السياسى اليومى يهدف طبيعته إلى الوصول إلى شكل اجتماعى معين . هذا الشكل الاجتماعى تحدده الأيديولوجية» (١٣٠)

وحين يقول صلاح عبد الصبور عن نفسه إنه قارئ محترف ومتأمل محترف أيضاً ، فلا يصدق ، لأننا نرى مصداق ذلك في شتى جوانب إنتاجه من الوضوح أنه أحد معالم تاريخ الإنسانية ، وخاصة فيما سئل بالحصارة الإسلامية والحصارة الغربية وتاريخ مصر الحديثة . ومن أجل أنه اكتسب ثقافة واسعة جداً ووثيقة في نفس الوقت ، سواء منها ما يخص الماضى أو يتصل بالماضى . وإذا أتيت إلى ميدان الثقافة الشخصية على وجه أخص وجدته يتحدث حديث الفهم الجيد ، ويتقن النصوص الجوهرية ، ويميز جوهر المواقف . ويستجد عنده أسماء أعلام وقليس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وديكارت وباسكال ونيشه وغيرهم ، إلى حوار أسماء الإسلاميين وخاصة أهل التصوف منهم

والفتح . في حين يميل كتب «العروبة» بطبيعته - كالمعتاد - إلى تأكيد الماضي وإلى الانجذاب إلى الانتماءات الشخصية . ومن ثم اللاعنفية وإلى النظر شديداً إلى الحصار العربية . التي ظل صلاح عبد الصبور أنه لابد لنا من المحافى بركاتها . وهو حين يتحدث عن «الأبديولوجية العربية» يصح حديثه في نسق بسيط وقوي ومرتب معاً . ويؤكد في حديثه مسألة مشتمل باله دائماً . وهي الإنسان الفرد وسعادته (وهو هذا برقص يدك - ضحنا - الانتماءات الجمعية أو «الشمولية») . ويؤكد هذا في حديثه عن الاشتراكية . حين يصر على أن الاشتراكية لا سم بدوب بحرية^(٢١) . ويرسل سهماً إلى التقليديين الماركسيين حين يسيهم إلى أن ليس كان قد قال «القومية نزعاً علوية متعصبة» . ولكن ما هي روسيا وقد عدت إلى «الركن الركبي في القوس» ألا وهو لإحساس القومي^(٢٢) .

أما في فصل «إثارة ثورة العرب جميعاً» فإنه يحاول محاولة خفيفة . تستند إلى طريقة النظر الكلية التي تلمح كثيراً من تطبيقاتها عدة . وفيها يريد أن يجعل من ثورة سنة ١٩٥٢ حياء «لتاريخ العرب الثوري كله» . وإذا كان الفصل الأخير . عن الاشتراكية والائتاد القومي . لا يريد أن عن توريد المعلوم وقف . فإن الصفحات التي خصصها لنفسه التخطيط تعد أبرع وأقوى ما في الكتاب وأكثرها دلالة على اختياره مؤلف الشخصية .

دلت أنه لا يتحدث هـ عن التخطيط الاقتصادي . بل عن وراء التخطيط . أي عن فلسفته . وما فلسفة التخطيط إلا موقف معين من وضعية حكمه البشري . وهذا تحول الفصل إلى دراسة لمفاهيم الفرد وحكومة والحربة . ويعرض صلاح عبد الصبور لموقفين متطرفين بصرية روسو - وهو يراها فردية حائلة - ونظرية هيجل - وفيها تسود فكرة الدولة التي سيطر على الفرد حتى تمحوه . ثم يقدم هو صورة ثالثة «للتكامل الاجتماعي» . ونقوم هذه الصورة على أن الإنسان لا يحتاج أن يكون «اجتماعياً» . ولا يستطيع أن يكون «فردياً» . واتجمع ليس عدو للفرد . وليس هو قوة أعلى منه . بل إن تقدمه هو مجموعة طاقات الخلافة لجميع الأفراد الذين يكونونه^(٢٣) . ونقرأ هذه الصياغة الجديدة . إن الأفراد يحتاجون إلى هذا الجهاز المنظم . وإن الحكومة لا تسب حقاً ولا تعتات على حرية . ولكنها «تمارس دوراً» . ونقرأ كذلك «يتسع فرد الدولة ويضيق تبعاً لحاجة الأفراد» . لا تبعاً لما يتنازلون عنه من حرية^(٢٤) . وقد سبق أن أشرنا إلى أهمية مفهوم مساعدة الفرد عند صلاح عبد الصبور . وسبق دائماً على ذلك . وكيف يكون شاعراً من لا يمي استقلاله ويعرض عليه ؟!

وباختصار . فإذا كان هذا الكتاب يسير في إطار الخط الرئيسي هو . فإنه - مع ذلك - يحتوي على لمسات ومواقف شخصية متفرقة . ويدل على وعي سياسي وفكري واضح . وعلى اختيارات ومعارف عديدة ونسوده بعض الاعتدال والوسط . ولكن دور «مصر» فيه خاص

ويملو صوت «مصر» في الكتاب الآخر . «قصة القصير المصري

الحديث» (١٩٦٩) . ولعل السبب يكمن في الفرق بين التاريخين . فلا شك أن حرية يونيو سنة ١٩٦٧ جعلت الأدهم تتعلق بالمشاكل مصموم . وهو مصر ذاتها .

وبالعلاج هذا الكتاب . الذي نشر مقالات بعضها في بعض اصيات . مشكلة «الانتماء المصري» أم إسلامي أم عربي أم مصري . كما يعالج مشكلة الثورة والإصلاح . ومشكلة العلاقة مع أوروبا . وهو هي حيرة شر . وذلك من خلال موقف عدد من هذه الحالات مصر الحديثة : الحبري . محمد علي . حسن العطار . رفاعة الطهطاوي . أحمد عرابي . عبد الله نديم . محمد عبده . مصطفى كامل . سعد وظلول . أحمد لطفي السيد . وطه حسين . العقاد وهو يصيب إلى هؤلاء جميعاً جمال الدين الأفندي

وقد كان من الطبيعي لصلاح عبد الصبور . ونظر ثقافته ودراسته ومنه . ألا يجد بصره إلى ماضي مصر العتيق إلا بدرجاً جد وسريها . وأن يصنع مشكلة الانتماء في حدود الإسلامية وعربية وأمصرية الحديثة ولعل الذي اقترحه هو . إن هذه الانتماءات الثلاثة لا يعارض بعضها بعض . وإنما يتسم كل منها الآخر بشكل من الأشكال^(٢٥) . وعلى الرغم من أنه يؤكد حيناً أن القومية لا تنمو عن الدين^(٢٦) . وأن القومية العربية ليست قومية حسية بل ثقافية ولغوية^(٢٧) . فإنه يراد بقول حبيب كحمر . «أحداد العرب» وحكيم انتهى عبد العظيم عليه السلام . وشهدت حينئذ من «الفكر يربط للعرب والعرب» وهكذا براد بعض الاتجاه في هذا المسألة

ولكن ربما كانت هذه لفظة عن مستوى التعبير وحسب . وعن مستوى طريقة الترميز . أما الجوهر فما هو د . ما مصر إلا معشوقتنا الأولى . وما نحن جميعاً إلا عشاقها وخدامها الصغار ندبى بلمح إلى أن نقوم بشرف العشق وفرض أهمية^(٢٨) . إن مصر - في كتاب «قصة القصير المصري الحديث» - هي مصر المستعرة المتجددة ذات «سر المتحد العظيم»^(٢٩) . فاضرب إليه وهو يجيب عن سؤال شاعر أمريكي بعد البكة بشهر . «إن أنت مصري كيتب حان مصر»^(٣٠) . يقول «وأجته : حالاً متى يا سيدي ؟ حالاً الآن أم بعد سبعة آلاف سنة ؟ إن هذه اللحظة الزرية هي مجرد دقيقة من أيام . هي لأى دقيقة من آلاف العتيق . تتساقط بعدها سبعة ملايين سنة . إن كثيراً وعرضا كثيراً . حين تموت وحياً مائة مرة في التاريخ تعرف أن الموت عارض» . وأن الحياة هي الحق^(٣١)

وإذا كان هناك ما هناك من تردد بإزاء قصة الانتماء فإن صلاح عبد الصبور لا يترك شكاً حول الحب الذي يكن إليه في قصة التعبير . فيكون عن حريق ثورة أو الإصلاح . فهو وهو يحدث عن ثورة عرابي . «سقط القصير المصري مورعاً بين الحدين . في بيت لأمام . واحتلف حولها لمشبيرون من أبناء مصر» . هل يكون معه . ثورة أم يكون التعبير بالإصلاح . فما بين يرون صغير دبور فيسيكون هو صاخط الحيس المصري وقادته . وسكب ما بهم مصر

هو عبد الله النديم أما الذين يرون التعبير بالإصلاح فيجب أن يكونوا في التعميم نصارى أمابهم . وحسنون بأمة قارئة كاتبة . وسيكون منهم على مباركة . الذي يتعدى عن الثورة العربية في أوج التأهب لها . حتى إذا شئت وشعل أوارها عاد إلى قريته في دياره . ليصلح أرضه ويتعهددها . وإذا استتت الأمور رجع إلى سدة الوزارة متأنها مشروعاته التعميمية . وسيكون منهم محمد عبده . الذي يميل إلى الثورة بعض قليل . حتى إذا عشب لاه لنقص على توزطه فيها .^{١٣٧١}

وهو عن الزعم من أنه يميل إلى حاسب الثورة . ويتعمم دواعي حرب الإصلاح . وهذا دليل على احترامه لرأى الآخر حين حدث عن مثل الاتجاهين . عبد الله النديم مع حرب الثورة . ومحمد عبده مع حرب الإصلاح . «هما مرجان أو طيغالب . ولا يقول إسمها بتتياح إلى صفتين محصين . لا تقدر . كان مرجح النديم مرجح الفاضل لشعب . الممثل . المهرج الصحفي . رجل الدعاية . أما مرجح الشعب فقد كان مرجح المعلم المتأمل في الأمور . الذي يتوقف لبيان دنة عن عبادة وأهدف . قل أن يصير حصوة في الطريق .^{١٣٧٢}

وهو يعلن رأيه صريحاً أيضاً في المشكلة الثالثة : الموقف من أورطة . فهو يؤكد فكرة «الخصارة الواحدة»^{١٣٧٣} . ويؤكد ضرورة الأخذ من الغرب . ولكنه لا يرضى بدعوة الاستغراب التي دعا إليها الجناح من الدهر طه حسين وغيره . «هذه الدعوات الحارة إلى الاستغراب هي لون من السعوط على الواقع . حين تستبد الهمة بهذا السحب فتغترى عن كماله الصحيح . محض مع هؤلاء المفكرين في أن مفكرنا مكبل بالأعمال والقيود المتوارثة . وأن أدبنا لا يرقى إلى مجال المقارنة بأدب الغرب . بل إن حريف يقصدها هذا الخلد الصحفي الذي يشكل توقاً إلى الأحسن وتجاوز للواقع إلى تخوم جديدة . ولكننا أيضاً نعرف أن مكاننا جغرافياً هو هذا المكان . وأن وراثتنا البيئية هي هذا الميراث العربي الذي كان زهراً واهياً باحتياجات عصره يوماً ما . وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن نسي مشية الغرب ولا نستطيع أن تقلد مشية بطاروس»^{١٣٧٤}

هذا إن صلاح عبد الصبور يتناول في كتاب «قصة الصغير المصري الحديث» مسائل وشخصيات معتمده . وهو تناول الشخصيات من خلال المسائل . أي من خلال المواقف التي اتخذها بعض من أعلام تاريخ مصر الحديث بإزاء المشكلات الكبرى التي واجهها الصغير المصري في المائتي عام الأخيرة . ولم يكن تناوله للشخصيات بداعي السهولة . بل تعظيماً لفكرة أساسية عنده . وهي أن الفكر هو حواء الإنسان الفرد مع الحياة^{١٣٧٥} . فهناك الظروف الموضوعية من جهة . والإنسان الفرد المفكر من جهة أخرى . والنتائج هو الموقف .

وقد عبر عنها أو موقفين لكل شخصية تناولها في ذلك الكتاب . بما عده معياراً عن الاتجاه العام لتلك الشخصية . فقد أخذ من الحبري موقفه المتدهش إلى حد التعبير بإزاء الحملة القرصية وأحد من محمد علي موقفه من تحديث مصر ودوايح ذلك عنده ونتاجه الموضوعية على أرض الواقع كما يتحدى توقعات الوالي الطموح^{١٣٧٦} . وأحد من رفاة

الطهطاوى موقف الانتداعش العظيم بإزاء خصارة الأوروبية موقف تتأيد الصبي لاتجاه الثورة والتغيير . ورأى في جمال الدين الأفغاني موقف الردد بين الاتجاه الديني المحض واتجاه يرى مشكلات الشرف أشمل من هذا . وأنها في جوهرها مشكلة خصارة . ورأى في محمد عبده موقف رجل الإصلاح لا الثورة . ورأى في عبد الله النديم عكس ذلك . ورأى في أحمد لطفى السيد مثل صفة كبار الملاك . إلى غير ذلك

وقد حاول صلاح عبد الصبور الوصول إلى خبط أساسي يتبد خلال مجمل تاريخ الوجدان المصري الحديث . وقد رأى أنه خط الاستشارة . وهكذا بدأت مصر تخطى في طريق الحداثة والمعاصرة وتنقل خطوة محضوة من ظلام القرون الوسطى إلى ساحة عصر الحديث . ومن الحق أن الظروف الاقتصادية والسياسية التي مرت بها مصر . قد أثرت تأثيراً بالغاً في تحديد خطى هذا الطريق ومحالاته . ولكن التيار الأعلى . بلا شك . كان هو تيار الاستشارة الذهبية والعقلية والوجدانية . الذي قاد مصر به أديابها ومفكروها وعلمائها وفنانيها .^{١٣٧٧}

وربما لهذا الخط . فإن كل الشخصيات التي عالها صلاح عبد الصبور تكون قد شاركت على نحو أو آخر في تغذية تيار الاستشارة . سواء في ذلك رجال من الواضح أن قلب صلاح عبد الصبور مال إليهم . مثل رفاة الطهطاوى وعبد الله النديم وطه حسين . ورجال كان محاصراً لاتجاهاتهم على نحو أو آخر . مثل محمد علي ومحمد عبده وأحمد لطفى السيد . وآخرين وقف منهم موقف التحفظ بمصر الشيء . مثل جمال الدين الأفغاني ومصطفى كامل وعزالي نفسه . وإذا كان هناك شخص وجه إليه صلاح عبد الصبور سهام النقد في كتابه هذا وارور عن الانسداد إليه واضح الارور فإنه أحمد لطفى السيد من غير شك . ومع ذلك فما أمت نراه يتحدث بصدد قضية الموقف من أوربا حديثاً فاداً هو أقرب ما يكون . مبني ومعنى . من طريقة أحمد لطفى السيد : ترى ماذا تريد بنا أوربا ؟ لقد تنبنا إلى أنهم يعرفون ما لا نعرف . محاولنا أن نلم بمخارمهم . ونكتسب خبراتهم . وننبينا إلى أنهم لا يعيشون كما نعيش . محاولنا أن نقرب أسلوب حياتنا من أسلوب حياتهم . إننا نقلدهم ونتعلم منهم . بل إننا نريد أن نحكم بلادنا كما يحكمون بلادهم . فنقر فيهم حكومة مشتولة . ودمستوراً ينظم العلاقات بين الحاكم والمحكوم^{١٣٧٨} . وهكذا فكان صلاح عبد الصبور يشتت بهذا سمة رئيسة من السمات الأساسية للشخصية المصرية . ألا وهي سمة الاعتدال وما ينتج عنها من رغبة في التوفيق والتوسط .

ولعل هذه الملاحظة الأخيرة أن تنقف . بعد حديث عن مواقف صلاح عبد الصبور من دحالات الفكر المصري الحديث ومشكلاته . في الحديث عن حاسب لا يعمل أهمية عن ذلك . ألا وهو صريفته في ندوب المسائل . وهي طريقة تدل على قوة وعمق وسر حبيبها

«لست أكاديمياً» . هكذا يقول صلاح عبد الصبور في مقدمته كتنه «قصة الصغير»^{١٣٧٩} . ولكن من فأن إن الأكاديميين هم وحدهم

حق تناول التاريخ ؟ ومن قال إن جمهور القراء لا يتجه إلا إليهم ؟ إن صلاح عبد الصبور كان يتجه إلى جمهور عريض ، ولكنه لم يتزل إلى مسوى التبسيط المحل أو المكررات الساذجة ، بل كان يحاول دوماً في كتاباته التي نتحدث عنها هنا أن يصنع فكرة جوهرية أمام القارئ ، وما ذلك إلا لأنه كان يكتب نتائج بحثه بعينه لنفسه . وعلى الرغم من أنه كان يصطر أحياناً ، فيما يخص ، إلى استطرادات مثيرة أو تفاصيل تاريخية أو شخصية . مما يحجب رؤساء التحرير في المجلات . فإنه كان سرعان ما يعود إلى حيطه الجوهرى الكاشف

ومن أهم معالم طريقة صلاح عبد الصبور في تناول مسائل تاريخ الفكر إحساسه الفرى « بالحركة » . وتطبيقه لهذا في تناوله للمسائل والشخصيات صحيح أن تلك الفكرة كانت شائعة بين منصف جيله ، وأنها كانت تتحد اسم « الحذل » حد عاشق الاصطلاحات ، ولكن صلاح عبد الصبور طبقها عليها في خطوات فهمه وفي نتائج عروضه كما أنه لم يأبه ، فيما بدا لنا ، للاصطلاحات كثيراً ، وإنما كان يتجه إلى التعبير المباشر عما يحس به هو . هنا فإنك واجده مستخدماً كلمة « الحذل » حقاً ، ولكنه يفسر عليها معناه هو ، ويتعد عن المأثور عن هيجل أو ماركس ، وإن كان يعنى أفكاره على بعض اسم سقراط يقول : « ليس معنى النظر في الذات هو الانكباب على النفس ، بل إن الذات هنا تصبح محوراً أو بؤرة لصور الكون وأشياءه . ويمس الإنسان من خلال النظر في ذاته علاقاته بهذه الأشياء » وقد يدير نوعاً من الحوار الثلاثي بين ذاته الناظرة وذاته المنظور فيها وبين الأشياء . كومن خلال هذا الحوار تتولد الحقيقة التي يحدثنا سقراط أنه من المستحيل أن نفرس في نفس الإنسان ، وبطلنا أنه لابد من إدراكها بالحذل ، الذي يبدأ بالفكرة . أي الذات الناظرة ، ثم امتحان الفكرة بالشك ، أو التأمل في الذات المنظور فيها ، مستعية في ذلك بالحقائق اليمانية ، وهي الأشياء » .^(١٧) والحق أن في هذه السطور تعريفاً طريفاً لفكرة الحذل ، الذي يربط بين الفكر والفكرة والأشياء .

ولقد تبه صلاح عبد الصبور إلى التعدد في الكون ، ولذلك فقد انتبه إلى التضادات ، وقام بعمل الموازنات ، بل مال إلى التوفيق كثيراً ، ولم يفادره حسن الاتزان .

إنه في كتابه المذكور يصح الطهطاوى بإزاء الحبري ، ومحمد عبده بإزاء الأفغاني ، والنديم في وجه كل معاصريه . وهو يهاجم محمد علي حب^(١٧) ، ولكنه يوازن هجومه بحكم تمليده بحبة الحقيقة : « فلذلك المؤرخون ، الذين يحاولون المغالاة في الإساءة إلى محمد علي ، بتصوير اختياره لأعضاء البعثات مقصوراً على أبناء الترك والماليك ، أهم يستثنى أيضاً إلى مصر كما يستثنى إلى الحقيقة . فقد أصبح هؤلاء الشباب بعد عودهم هم صناع البقعة المصرية الحديثة وأعلام تاريخها الفكري والعمل »^(١٨) . أما التوفيق فهو نزعة اضطر إلى اللجوء إليها اضطرار أهل العصر واضطرار الصمير المصري كله . فهو مضطر إلى التوفيق بين بؤري قصة وقع فيها في رأينا ، أصحاب الأقلام في الأعوام الثلاثين الأخيرة ، دون أن يمحضوا عن قرب ما إذا كانت حقا أم عتادة ، أقصد القصص التي سموها « الأحصالة والمعاصرة » ، معول : « تستطيع أن تقول إن

المعجزة المصرية قد استطاعت أن توفق بين وراثتها وحاضرها ، وأن تخرج بين نراها وتأثرها به^(١٩) وهو يوفق أيضاً بين القديم والحديث توفيقاً انتقائياً : « وأدبنا الحديث لن يصلح عوده ، وتستقيم معاهيمه ، إلا إذا واجهنا تراثنا مواجهة شجاعة . فأنتيناه من على ظهور » . ثم تأملناه لتأخذ منه ما يصلح لنا في مستقبل أيامنا ، معصناه مختطفين إلى مكونات نقرسنا »^(٢٠)

المعلم الثاني من معالم مسج صلاح عبد الصبور يمكن أن يكون الرغبة في الشمول أي المظرة الكلية . فهو مثلاً يصطر إلى الماضي بعين وعينه الأخرى على الحاضر والمستقبل . ومن يقول الشمول ، يقول الكل والأجزاء وقد بدا لنا أن صلاح عبد الصبور لا يطر إلى جزء في ذاته بل في إطار الكل الذي يتنى إليه . وهكذا كان كتاب « قصة الصمير » فهو تمصيل لطرائق بعض المفكرين في حل مشكلات رأى مؤلفه أنها هي التي تحكم سير الفكر المصري الحديث كما رأينا . وعلى نفس طريق المنطرة الشمولية يتم صلاح عبد الصبور دوماً بجلاء الخلفية الاجتماعية والتاريخية للحدث أو الفكرة . فأنظر مثلاً إلى حرصه نشأة الرواية والقصة في الأدب العربي الحديث^(٢١) ، أو إلى ظروف نشأة المسرح في مصر^(٢٢) ، أو إلى حال مصر وقت ميلاد رفاة الطهطاوى^(٢٣) ولتنظر - على الخصوص - في تعليقه البارح على نص شهير محمد عبده عن أحوال مصر عام ١٨٧١ . يقول : « هذا تشخيص محمد عبده لحال مصر قبل نزول جمال الدين بها ، وهو رأى لابد أن يحكم بصوابه لو كان الأمر متعلقاً بسواد هذا الشعب . صحيح تستحكم الأمة ، ويمد الفقر سلطانه ظن تجد رأيا أو تحكما في مصالح الأمة .. والقراء والأمهرون لا يتحركون للإصلاح إلا إذا حركتهم ثورة شعبية كاملة »^(٢٤)

ومن يتحدث في شمول ، تكون لديه - كذلك - القدرة على التحصيل الوافي ، والقدرة على رد المتعدد إلى الواحد . وقد كان صلاح عبد الصبور قادراً على التحصيل الجيد ، حتى نقصاياه خصوصه ، بل ربما أجاد هنا أكثر من إجادته في غير ذلك . فما هو ذا يلخص أحمد لطفى السيد في سطور « كانت آراء أحمد لطفى السيد الفكرية تقوم على ثلاثة محاور ، أولها إيمانه بالتطور إيماناً أقرب إلى اليقين الديني ، فهو يؤمن بأن اليوم خير من الأمس ، وأن غداً سيكون أفضل من اليوم .. والمحرر الثاني من أفكار لطفى السيد هو كراهيته لاستعمار القوة في أي أمر من الأمور . أما المحور الثالث فهو إيمانه بالمنفعة كفلسفة عملية^(٢٥) . وهذا هوذا يلخص في براعة شديدة جوهر « الفكر الإصلاحي » : « نقصد بالفكر الإصلاحي هنا اللون من الفكر الذي يواحه نقصاياه المنفعة وللوائف الحاشية ، فيؤثر أن يتناولها بالدرس حتى يفصل أجزءها ، ويرتب الحاسم وغير الحاسم فيها ، ثم يتناول جانباً من جوانب بحده أقرب إلى العلاج وأجدر بالحل ، فيركز فيها معركته ، مؤجلاً غيرها من أوجه القضية أو الموقف إلى أمد قريب أو بعيد . إنه فكر الفصايا الحزبية والحلول القريبة ، فكر التوسط والمهادنة والتأجيل »^(٢٦) .

أما قدرته على رد المتعدد إلى الواحد ، فكى عليها شاهداً أنه يلخص كل رفاة الطهطاوى في كلمتين : « المندهن الأعظم » ويعلم من يعرفون فكر رفاة وحياته كم تنطبق عليه هذان الكلمتان أكمل نظيان

وقد كانت هذه الطبقة من الأعيان بمدارسها الفكرية المختلطة داعية إلى التوسط . وكانت أجندتها الفكرية بلا شك أسلم قصدا وأقوم منهجا من أجندتها السياسية ، فلأجندتها السياسية أخطاؤها التي تصل إلى حد الاعتذار الوطني ، ولكن أجندتها الفكرية قد خاضت كثيرا من المعارك لثوبتها ، التي أسهمت في تقدم الوطن ... (١٧٧)

إن إثارة الحقيقة بمعنى - كذلك - إلى الحسارة ، فانقباض على الحقيقة لا يعرف الكورس . وما أصدق قول صلاح عبد الصبور عن طه حسين (وهو قول يصدق عليه هو نفسه) لقد أقدم على دراسة هذا الأدب بحماسة لا يشوبها الفحمة والنهين ، وبحماسة لا يشوبها الاستهزاء . (١٧٨) وتبجل جسارة صلاح عبد الصبور أوضح ما تتجلى - في رأينا - في إعادة تقييمه لكثير من الشخصيات التي تناورها بالمعص . حين بدت سمات تلك الشخصيات كأها قد استقرت في الأذهان على نحو أو آخر سلباً أو إيجاباً ، سواء أكان يميل إلى تلك الشخصيات أو يبرؤ منها . فهو يأخذ مثلاً - على رفاعة الطهطاوي (بغير حق فيما يبدو) أنه نبى الدعوة إلى العامية (١٧٩) ، ويأخذ على عرواني تراجعاً عن الموقف الوطني بعد عودته من منفاه واستباحته للاحتلال البريطاني (١٨٠) ، ويشير إلى فتح سعد زحلول وهو رئيس للوزارة للاضطرابات العامية ، وإلى انصرافه عن القضية الاجتماعية (١٨١) ، ويعلل من شأن عبد الله النديم . ويعمل منه أحد القادة الفعليين للثورة العربية (١٨٢) ، ويسخر من حرية هادق من على مبارك (١٨٣) ، ويهاجم في قوة بعض اتجاهات محمد عبده (١٨٤)

ولكن ربما كانت أدل صراحة على جسارة صلاح عبد الصبور وعلى صدق بصيرته معا هي ما تمثل في موقفه النقدي من جهال الدين الأفاقي . فقد كان مستقراً في الأذهان - وما زال - أن هذا الرجل هو أقرب ما يكون إلى مرتبة الثوار الأنقياء الأظفار المخلصين ، بل حاول بعضهم دفعه إلى ما يقرب من مرتبة الأنبياء . وإذا راجعت ما كتب عنه لم نجد إلا مديحاً وانبياء . وإذا حاولت الرجوع إلى أصول أدب عن سيرته أو أفكاره وجدت غموضاً وتناقضاً هداً يأسرك ديك ، وما ظنه بسيراً أو ممكناً للموقف في البلاد الناطقة بالعربية ، لأن أناس الأفاقي لجحوا في وضع شخصه في ضيافة مميكة حين أرادوها ضيافة وريانة . لهذا فإننا لا نظن أن صلاح عبد الصبور قد رجع إلى المصادر الأولى حول الأفاقي . ولا ظنه تعدى في قراءاته ما كتبه الأتباع الخاصون (١٨٥) ومع ذلك لما أصدق بصيرته وما أصبح روحه النقدية حين أدرك من خلال السباب بعضاً من مواطن التناقض والصعف الذي يرجو أن تكشف عنه دراسات نقدية حرة .

ولعل أهم ما استكشفه صلاح عبد الصبور بشأن الأفاقي هو كذب الادعاءات التي روج لها الخاصون السذج من أن هذا الرجل العربي هو واهب مصر روحها الثورية ، وعمره تقدمها العلمي والأدبي . يقول صلاح عبد الصبور : لقد أعطى الأفاقي مصر ، وأعطته مصر ، ويقول : « جاء جهال الدين الأفاقي إلى مصر وهو يحمل بصفا أفكار ، وعادها وقد أصاب إلى فكره أفكاراً جديدة وانضمت في

ونكن ربما كانت السمة العظمى في طريقه صلاح عبد الصبور في التدرب هي الصدق . وهي لا شك ما كان يقصده من تعبير « التزاهة الفكرية » ، التي يقول في تعريفها : « هي القدرة على تخليص النفس من تحيراتها وأهوائها ، ومحاولة النظر إلى الحقيقة في قلبها وصميمها . فالحقيقة عندك هي هدف يقصد لذاته ، بغض النظر عن انتصاراتنا وميولنا . والحقيقة حرة مضي لا تشعل العين عنه بالنظر إلى حواشيه وهوائيه وانعكاساته . وهذه التزاهة الفكرية هي القيمة الخلقية الأولى التي يجب أن يتحل بها أهل الفكر والتأمل ، وهي التي تبرر وجودهم في المجتمع ، وشرعيتهم فيه كمسجة بحق لها القيادة والتوجيه » (١٨٦)

إن الصدق هو احترام الحقيقة . وفي هذا الصدد نجد نصاً يصح أن يكون علامة على إنتاج صلاح عبد الصبور كله . « إن أحرص على حقيقة دون أن ألقى عنها لتستجيب للتحامل أو الكراهية ولكن أحرص على ما أكتشفها بأوضح ما أستطيع » . (١٨٧) وقد نلمح هنا إشارة إلى نوع من العلاقة الجدلية بين الباحث والحقيقة ، فكأنها تستعني عليه . أما هو فإنه يكشف سرها ، حرصاً منه عليها . والحريص على الحقيقة مصعب واضح وصريح ، لا يخاف حتى الأصدقاء . أما الإنصاف فقد رأينا مثلاً عليه في الموقف من محمد علي . « وفي كتاب « حياتي في الشعر » مثلاً عليه آخر ، حين فرح صلاح عبد الصبور بالصورة بقرائة كتاب أنصاف « ونشأه » من تيمة لعدمية والتارية (١٨٨) وأما الوضوح فإن صلاح عبد الصبور يطلعه في « حتى نفهر الموت » من التورخ الأدبي وهو يسيل الكتابة عن الشعراء ، بحيث لا يسقط شيئاً من حياتهم ، سواء في ذلك كما بدأ سلبية أو إيجابية (١٨٩) وخيراً فإن الصراحة هي ما مارسه صلاح عبد الصبور مرات ومرات ، وهو يسيل الحديث عن طه حسين أو عرواني أو سعد زحلول أو محمد عبده ، أو عن ذاته هو نفسه . يقول : « أغلبي أجاور الحقيقة كثيراً إذا قلت إلى عرفت كل ذلك (يشير إلى المذاهب الأدبية العربية والشعراء العربيين الكبار) من قرب ، بل لعل لم أعرف شيئاً من قرب ، فقد كانت معرفتي بهذه الآراء وهؤلاء الأشخاص لا تعدو الشذرات المتفرقة » (١٩٠)

وحب الحقيقة على مستوى البحث يقضي إلى الموضوعية وقربها روح النقدية . وهنا نجد صلاح عبد الصبور دائب السعي لصير لأفكار والمواقف ، يدعو إلى أن تكون « المناقشة المنطقية المعادة » (١٩١) وليس المعلوم اللادع ، سبيل الحوار ، ويسعى للتعمير بين المخططات (واضح مثلاً في تميزه بين السلف والحافظ (١٩٢) ، وبين الأدب الكثير والأدب التاريخي (١٩٣) ، وبين التشكيل في القصيدة وممارها (١٩٤) . ونجد من عدد من مهادي البحث ، أهمها آفتان « شرقيتان » هما التخرج والتأثم ، ويوعيت الحياء على الصراحة ، وتغليب المثال على الواقع ، وانتهرب من الحقائق والجماسة التي تصرف عن النظر في النواقص (١٩٥)

ومن كان هذا دأبه اتسمت أحكامه بالانحياز في العادة . وليس عليك إلا أن تنظر إلى تقييمه لدعاة « التيار الإصلاحي » وحرب الأمة على خصوص . « إن أسوأ ما في التوسط أنه يقود إلى التنازل والتنازل يعود إلى المسامحة ، ثم تعني بعده العين عن الرؤية الصحيحة للأمور

نفسه أفكاره الأولى فأصبحت أكثر عمقا ودرسوحاً وثراءً. وكان ذلك كله ثمرة للقاءه مع المفكرين المصريين أولاً، ومع الواقع المصري خلال الأعوام الثمانية التي عاشها في مصر بعد ذلك. وهكذا فإن عمل مصر عليه عظيم. لأن هذا اللقاء هو الذي جلا الوجه المستتر للشيخ جمال الدين الأفغاني.^٧

وها نحن أبدينا على الكشف للنهم الثاني لصلاح عبد الصبور أن هناك وجها مستترا لجمال الدين الأفغاني ووجها آخر أقل استتارة. فصحيح أنه دعا طوال حياته إلى الثورة الإسلامية الشاملة للوقوف وحده لاستمرار الأوربي الزحف ولكنه صحيح أيضا أنه رأى أن يكون ذلك في صل لخلافة العثمانية، وأنه كان يظن حيناً أن المشكلة الشرقية مشكلة دينية. وحيناً آخر أنها مشكلة سياسية أو مشكلة حضارة. وأنه كان يمتدح الاشتراكية في سطر ومهاجمها في سطر^(٧٧). وها هي دى الخلاصة التي توصلت إليها بصيرة صلاح عبد الصبور. إن موقف جمال الدين الأفغاني بإزاء الفكر الغربي وعلمته وإبازاء العلم والاشتراكية (هو موقف سلب شديد محافظة)^(٧٨) ومع ذلك فإن هذا التأمل السبيل الحريص على الزاوية الفكرية يستطرد على الفور ليقول: «لا تعمل لوى دلت بعض الحق. نحن نعلم أن العرب لم يؤثروا الشرق بعلمه

وحضارته محجب. بل باستعاره واقتصاده للتقدم، وكثيرا ما احتند لوجهان في نظر أبناء الشرق. فأنكروا العرب جملة. وكل ما يأتي منه»^(٧٩)

ولا نحال أنا في هذا القسم عن المسح عبد صلاح عبد الصبور قد استغرقنا سائر الموضوعات المتصلة به. فلا يزال هناك كثير من الظواهر التي تستحق التوقف عندها. ومنها مثلاً سخريته. ومنها كمية ظهور الشاعر أحيانا مغللاً من فوق أكتاف مؤرخ الأفكار فيه. وغير ذلك لا نستطيع الخوض فيه في هذا المقام.^{٨٠}

وبعد فقد حاولت الصفحات السابقة جلاء بعض مواقف صلاح عبد الصبور من الفكر المصري الحديث رأياً ومهجاً. ولا شك أن الموقف الفكري لصلاح عبد الصبور نفسه يستحق أن يكون موضوعاً لدراسة أخرى مستقلة. تكشف اختيارات هذا الصبور السبيل، شاعراً ومفكراً معاً. حيث ترك لنا الخيط الهادي: «أعظم الفضائل عندي هي الصدق والحرية والعدالة. وأجبت الرذائل هي الكذب والظلم والظلم». «إن شعري يوجه عام، هو وثيقة تمجيد هذه القيم. وتديد بأهدادها. لأن هذه القيم هي قلبي وجرحي وسكبي معا»^(٨١).

هوامش

(١) ربيع الخير المصريف بين الألفة الساكنة والألفة المتحركة في مجلة المنصور المصري حديث (١٩٧٢) كتاب الإهداء والظهيرين. ص ٢٨ وتشير هنا إلى أنما ستذكر عند أول رجوع إلى مرجع ما سنة طبعة الأولى وسرع الحظبة التي رجعت إليها. ثم لا كره بعد ذلك بتواتره وحسب

(٢) يقول صلاح عبد الصبور في شهادة شاب بيده في الأربعينات «تحدثت أنا... لأصحابنا. وعاد البعض إلى صورة السلف المصالح. بينما لم نكنج لأصحاب السلف وأهداه. ونطق البعض بأور. في مظاهر حضارتها المتقدمة وحبها للتطبيق وديمقراطيتها التقدمية. ونطق البعض بالانحياز القديم الرافضة. دون فهم أو محيى. وإذا أعجبهم منها الصورة البعيدة خطورتها الواسعة. وهم يستقرون معرضهم ب من مصدر واحد. وجه واحد. ونزعت وحدة الألة. ونزعت صفة نفس هذه الشبهة البعيدة. وشجبت الانحياز»

(«أفكار قومية» ١٩٦٠. طبعة الأولى. ص ٧ - ٨)

(٣) «حياتي في الشعر» (١٩٦٩). الجزء الثالث من الأعمال الكاملة. ص ١٨٥

(٤) شعر مثلاً «قصة الصبور» ص ١١ - ١٢ وغيرها

(٥) «حياتي في الشعر» ص ٢٠٢

(٦) شعر «قصة الصبور» ص ٦ - ٧

(٧) «حياتي في الشعر» ص ٩ - ٨

(٨) «ملفا بين حبيم للتاريخ» (١٩٦١). الطبعة الأولى. ص ٧

(٩) «حياتي في الشعر» ص ١٢٦. ويلاحظ أيضاً ص ١٢٣.

(١٠) «حياتي في الشعر» (١٩٦٦). الطبعة الأولى. ص ١٧

(١١) «حياتي في الشعر» ص ١٣٥

(١٢) نفس المصدر ص ١٣٨

(١٣) نفس المصدر

(١٤) نفس المصدر ص ٢١٩ - ٢٢٠

(١٥) قصة الصبور ص ٢٨

(١٦) قصة الصبور ص ٨. ربيع حياتي في الشعر ص ١٥٩

(١٧) قصة. ص ٦ - ٧

(١٨) أفكار قومية. ص ١٢.

(١٩) نفس المصدر. ص ١١

(٢٠) «حياتي في الشعر» ص ٢٩

(٢١) نفس المصدر. ص ١٣٧

(٢٢) ملفا بين حبيم للتاريخ. ص ١٣١

(٢٣) قصة الصبور. ص ١٢

(٢٤) نفس المصدر. ص ٢٤ - ٧٥ - ٨١

(٢٥) أفكار قومية. ص ١٦

(٢٦) نفس المصدر. ص ١٨

(٢٧) نفس المصدر. ص ٢٠

(٢٨) نفس المكان

(٢٩) قصة الصبور. ص ٧٥

(٣٠) ملفا بين حبيم للتاريخ. ص ٢٨

(٣١) أفكار قومية. ص ١٥

(٣٢) «حياتي في الشعر» ص ٦

(٣٣) نفس المرجع. ص ١٢

(٣٤) قصة الصبور. ص ١٢

(٣٥) نفس المرجع. ص ١٣

(٣٦) قصة. ص ١٢ - ١٣

(٣٧) قصة. ص ٧٥

(٣٨) قصة. ص ٩١

(٣٩) أنظر مثلاً «حياتي في الشعر» ص ٢٠١ - ١٢٥. «حياتي في الشعر» ص ٧ - ٨ - ١٧.

(٤٠)

(٤١) قصة الصبور. ص ١٦٤

(٤٢) قصة. ص ٦ - ٧. وهو هنا يذلل عن دور «الصورة» في الصبح. ص ٨ - ٩

(٤٣) قصة ص ٥٩

(٤٤) قصة. ص ٢٥

(٤٥) قصة. ص ٧٩ - ٨٠

المرکز القوي للفنون والعلوم

يدعوكم لزيارة متاحفه



متحف الفن الحديث	ميدان فني - سه اسماعيل أبو الفتوح بالق
متحف محمود خليل	سه المصطفى - خلف نادي الجزيرة بالزمالك
متحف الجزيرة	سراي النصر - أرض المعارض بالجزيرة
متحف التاجي	هداثة الهرام - أول طريق مصر المنية
متحف مختار	مديقة طريق - أرض المعارض بالجزيرة
متحف الحضارة	سراي النصر - أرض المعارض بالجزيرة
متحف بيت الأمة	سه سعد زغلول بالقصر العيني
متحف مصطفى كامل	ميدان القلعة
متحف أحمد شوقي	كرية ابيه لها في نهاية مديقة الجوان بالجزيرة
القبسة السماوية	سراي النصر - أرض المعارض بالجزيرة

المنصورة

متحف دار ابن لقمان ميدان الوافي

متحف محمود سعيد	شارع محمد باشا سعيد هانكليس
المتحف البحري	قلعة قايتباي

الإسكندرية

صلاح عبد الصبور



بنسأ الشفافة

□ اعتدال عثمان

إننا لا نستطيع أن نعرف على فكر شاعر كبير تعرفاً وثيقاً وتاماً دون مراجعة عطائه النثري الكامل باعتباره وحدة ميسكة الأجزاء وملاحمة الفصول . وفصلنا متبعا لروايات رؤيته الإبداعية المتمثلة في شعره وأعماله الدرامية إن ما يكتبه الشاعر مزا يمثل . في واقع الأمر . قاعدة الجبل الذي كثيرا ما تختبئ وراءه وراء أفنعة الشاعر فوسحي وتلمع وتلمع ما تكشفه طليحة النثر الواضحة الصريحة وما يجمعه من تقرير وتحليل .

وأعمال عبد الصبور النثرية تمتد عبر مساحة زمنية تبلغ عشرين عاما ، وتشغل ثلاثة عشر كتابا . تتنوع محتوياتها بين السيرة الشعرية الذاتية والدراسات النقدية والخواطر والانطباعات المتعلقة بالشعر والمسرح والرواية العربية والعالمية . كما تتضمن نظرات في تاريخ مصر السياسي والأدبي الحديث

ونقد أسهمت شخصيات سياسية وأدبية كثيرة في صقع وعي المثقف المصري . ولكن نظرة عبد الصبور الشاملة تعني الإحاطة بحياة هؤلاء الرواد واستخلاص اللب من الأساس في تكويهم . لقد وهبوا حبسا . برغم اختلاف الأهواء والمشارب وتنوع المعتقدات ، أرواحا لا تألف المسكون ولكنها تسمى إلى مجاورة الواقع وحلق واقع جديد . إن الرغبة في المجاورة دفعت الطهطاوي . « المدهشي الأعظم » . إلى أن ينقل دهره إلى أناء مصر ويترجمها جهدا دؤوبا على طريق المعرفة والتقدم . لا ين ولا يكف إلا بإعطائه صمدية حياة ذاتها . وهي نفس الشريعة التي جعلت طه حبيب يحدث بعز جوهريا في تاريخ الأدب العربي عندما استطاع مناهج جديدة في النظر إلى التراث القديم . وأدت بالعقاد إلى أن يبه الأدباء إلى معادهم ومقديس حديثة في مجال الشعر والنقد . وقادوا الحكم إلى التأثير في توجدهم العربي بضمه بدور القاد . ومعلسته اثوغيه بين الشرق والغرب . ووجهت الماري إلى الإسهام في تطوير اللغة العربية المعاصرة . مسعيا كما وهب من حسن معنى فائق . وهي أيضا الشريعة التي أمنت على شوق أن يبع ميدان مسرح الشعر . فيظل له عقل الريادة . وتطوير اللغة القصصية صحر : المظوم

ب هتافات عبد الصبور في كتاباته النثرية يعكس نمجه بالقياس إلى موقفين حداثيين أحدهما يشتم « بالحمود والسكون » ويديره روح معمود تفكيرية ونقدية . وآخر يرمي عن روح « المفارقة » . التي تتجلى في النوع المسرحية في داخل الذات . وفي إمكان الزمان والأفكار . وفي حيزه معوام المكتشفة ومحورها إلى عوالم جديدة^(١)

إن روح بالرحلة إلى شطآن المعرفة المقاصية . والاحتراف بمر حقيقة وبها . موقف متكرر في شعر صلاح عبد الصبور . يواصل حاد عن وجدان الشاعر في آخر صفاته المنشورة . فجلده « بحر في عرفة ودم » ويرسي بسط الزمان المديد القديم إلى حيث وكل شيء تجلي له وتكشف . «^(٢) ما راحه عبد الصبور في كتاباته النثرية فيجلدها هدف محدد هو رسمه تقابله ثقافية جديدة ساهم في تشكيل وجدان الإنسان المصري ونصبع حساسية المعاصرة . وأحد رحلة عبد الصبور ثلاثة بدايات رئيسية تمثل أولا في محاولة منوع الواقع الثقافي في مصر من خلال عيشه في وإثبات مجموعات بعضها من القيم الفنية ومفكرية . ويتوجه ثانيا نحو ما حصل القيم الباقية في التراث العربي . «^(٣) يرمي ثانيا . «^(٤) لاجع على مساهم قدم من التراث العالمي والتكر معجمه . يصحح معجمه في مثله المعرفه

بتحطى مفهوم الشاعر القديم ، الذى ينظم في شتى صور القول معبرا عما في نفوس الناس لا عما في نفسه وداته ، وحمل شعره يمثل طائفة منفردة تنتمي بالمخاس الأثوية ، ونصف اللذة ، دون تعمق أو تعادى النظرية بحيث تصبح اللذة ملهى وقلمعة في الحياة ، تتلاقى مع طسعات أخرى ، وتصنع تيارا حصاريا له جلوره واستداده في تربة الختم^(١)

• • •

إن إدراك عبد الصور لتغير مذبذب لشعر الحديث قداده إلى رحبه أخرى في أحوار التراث بحثا عن جلوره الحصارية ، فانقطع خلال عامي ١٩٦٤ و ١٩٦٥ للإحاطة الشاملة بالتراث الشعري العربي ، وعكف على قراءته قراءة تاريخية مرتبة^(٢) ، قدم على إثرها كتابه «قراءة جديدة لشعرا القديم» ، والقراءة الجديدة ليست إلكشا عن القيم الياقية من الموروث الأدبي ، والصالحه - في نفس الوقت - للاندماج مع المفاهيم العصرية . بحيث يتم بهذا الاندماج مزاجية فيه وفكرية ، يجرى من أعطافها الأدب العربي للعاصر.

وتتمثل أولى القيم الباقية التي يتندى إليها صلاح عبد الصور في التراث الشعري العربي ، في ميل الشاعر القديم إلى التأمل الميتافيزيقي والطموح إلى احتلاء أسرار ما وراء الحياة . وقد شاع في هذا اللون من الشعر نعمة التزهيد في الدنيا ، وهي نعمة التي بلغت قمتها الأولى في شعر أبي العتاهية ، ووصلت إلى ذروتها عند أبي العلاء . وإذا كان شعر التزهيد في الحياة يتناول فكرة واحدة هي التذكير بالموت بوصفه صخرة إنسانية واقعة لا ريب فيها ، فإن شعر «ميتافيزيقي الموت» يمثل وجهها من وجوه التعبير في هذا المجال ، ظهر فيه تفرد الشاعر وإحساسه الخاص الذي يختلف عن غيره من الشعراء . فالموت عند طرفة عين العبد ينقل الإنسان من مجال الحركة إلى مجال التجمد ، ومثوى الإنسان خقيق - مما يقول الأفوه الأودي - هو القبر وليس ما يسكنه في حياته . بل إن العالم بأسره يتحول إلى لحد كبير يصمم رفات أحياء أشاهر المدركين للحياة ، كما يقول متمم بن نويرة ، في حين ينهم أبو ذؤاد الأيادي الموت «الجلون إذ يلتم الناس ولا يبق منهم سوى بقية فاسدة» وكذلك تصير من شاعر آخر هو كعب بن سعد الغنوي صبيحة متكئة في قومه «القد أقعد للموت الحياة» وأيضاً فإن أبا نواس يصل إلى بعض حقائق الوجود في قوله

ما لو قد طوف امرئ يلدته

إلا وشيء يموت في جسده

لقد هدته ألمته «ساعة» إلى أن حلأيا جسم بشري في حانة موت وحياة متصلين ، فهو يشهد موته في حياته . ويقدم ابن الرومي ، في نائيه المعروفة ، رؤية متكاملة للكون ، يتضاءل أمامها الإنسان فرحا مملوء الحزن والظول . ويظهر عند أبي الطيب المتنبى لون من التأمل الميتافيزيقي الخاضع في الحياة والموت ، فلقد أقصدت آفة الانقضاء متعة الحياة . والموت ليس سوى صرير من العيلة ، يستل الحياة كما يتهدد السيف إلى الحشا أو يتسلل اللص إلى موطن الروح الحبي . ويتجلى في شعر أبي العلاء المبري اتشعائه بقصبا لعدة والموت في مستويها

لقد كان عبد الصور يطمح إلى خلق بيئة ثقافية صالحة لتلقى وجهه ، وقائفة - في نفس الوقت - للتطور ومحاورة إسهام جيله وجيل الرواد من قبله . وإذا كان جيل طه حسين والنفاد قد جمع بين المعرفة العميقة بالتراث العربي ، والاتصال بمناخ المعرفة في الغرب اتصالا وثيقا . إلى جانب الوعي التلقائي بطبيعة المرحلة الحصارية التي تخارها بلاده ، وجمع في الثور على صيغة تجمع بين الثقافة التقليدية والثقافة لأوربية في القرن التاسع عشر . وتحتفظ في نفس الوقت خصائصها الدنية . فكانت الحصر الذي عبرت عليه الحياة الأدبية نحو التصور الجديد للأدب والحياة ، وحاولت به تصور القرون الوسطى وعصور التحول . إذا كان جيل الرواد قد استطاع أن يصل إلى هذا التوازن المتدقيق بمصل تكوينه فإن أدب الشباب - عدا بعض أشجاره الباسقة - بعكس نزعت ولوعه بالتجديد في الشكل والأسلوب والأدوات الفنية ، دون أن يتبع هذا التجديد من ضرورة فيه ، أو يكون معبرا عن وجهة نظري الكون والإنسان . ويرجع الانقسام بين الرؤية المسطحة والشكل المركب إلى الفقر اللغوي والتعجل والتأثر السريع بشذرات متفرقة من الاتجاهات الحديثة ، دون تحديد متأن لاتناء الأديب الفني والفكري ، أو أبوته الفنية كما يسميها عبد الصور^(٣) .

بما إذ تقرب من تصور عبد الصور لثقافة الأديب وتكوينه لفكري ، ودور الفنان ، وبخاصة الشاعر ، فإننا نكون قد لمسنا بؤرة الإشباع في كتاباته . إن طموح الفنان إلى مجاورة واقعه لا يعني الانفصال عنه ، بل يعني الكشف عن أوجه النص فيه وسبل تحطيا . ولن يتحقق هذا إلا إذا كان للفنان رؤيته الخاصة للعالم . ويلقى الشاعر بالفلاسفة ولأبناء في رؤيتهم الشاملة ، ولكنه لا بد أن يجمع بين تلك الرؤية والقدرة على إعادة تركيب الرؤى والإحساسات ، بحيث يجد اكتشاف الحياة ويحققها خلفا جديدا . والشاعر في مراحل الإبداع لا يصبح جزءا من العالم ولكنه «معادل له» وهو لا يضي له ولكنه يصف إزاءه . والشاعر يستطيع أن يعيش إزاء عصره إذا تمكن من أن تكون «علاقته بنفسه أكثر ولوفا وحميمة من علاقته بالعالم»^(٤)

ويتوقف عبد الصور عند التجارب الشعرية التي تقرب من هذا المهم ويجد في إيبيا أبو ماضي صوتا شعريا متميزا ، جمع بين الذاتية وبرعة التأمل في ذاته ، وقادته هذه التزعة إلى تجاوز الأعراض النسبية سميا وراء الجوهر المطلق . وليس ذلك الجوهر سوى الحقيقة الكلية الكامنة في نفس الإنسان أو عقله ، التي تتكشف له أسرارها إذا ما استنص داته وتأملاها . لقد استطاع أبو ماضي أن يكون أحد الذين ردوا العقل إلى الشعر ، كما استطاع أن يصل إلى القلب عن طريق العقل ، ويصطح في شعره حمة حبيبة وبساطة حبيبة كانت حلقة وصل بين ذلك الشعر وبين الأجيال^(٥)

وعلى حين جعلت تحربه أبو ماضي استمراريتها في أصوات شعرية جديدة ، انصفت بها إلى آفاق أكثر رحابة ، تراجع صوت علي محمود طه . عن رغم من أنه يهر عبد الصور في مطلع حياته ، وكان أثيرا بديه . لقد تغير شعر طه باتساع عالمه الشعري ، وبعده اهتماماته ، دون أن تكون زاوية رؤيته لهذا العالم زاوية محددة موحدة ، ولم يستطع أن

وعدته على استخراج المفارقة أو التناقض من الموقف الحياتية المتكررة^(٨)

إن ميلاد الشاعر من رحم التراث ، حاملاً حصائص الموروث مدحمة بتكوينه الخاص ومرآته المعصرى ، ظاهرة متكررة في تاريخ الأدب ، نجد من «ديوان الحفاسة» لأبي نوح حتى «ديوان الشعر العربي» لأدونيس ، وإذا كان عبد الصبور قد سعى إلى تحديد انتمائه الشعري ، فإننا نجد أنما العلاء المعري يحتل عنده المكانة الأعلى في عالم الشعر العربي القديم ، لقد أدرك روح الشاعر الصوري ، وخاصة في لزومياته ، ذلك الحزن المهادئ الممتد لها من طل انشئ ، وعكس عن نفسه تأملها ، ويستمد من ثرائها المعوى والثقافي ، ويعين في التأمل حتى تنكشف له تلك الذات فيكشف لذهنه كثير من حقائق الحياة^(٩) .

إن صوت أبي العلاء يتناغم مع مفهوم عبد الصبور لعصية الإبداع ، ويتألف مع معنى أصيل في تراث المعري ، هو لتجربة الصوفية من حيث اتحادها استبطان الذات ميلاً يحقق الوصول إلى المعرفة الحقيقية . ولا تقتصر الوشائج التي تربط التجربة لعصية بتجليات الصوفية على التلاقي في المطلق والعبء ، بل إن الشاعر يستمد من تراث القاموس الصوتي ، وتعدد دلالات الألفاظ ، وتغييرها الدقيق بين مختلف أحوال الدهن والنفس ، ما يعينه على تفسير كثير من مظاهر العملية الإبداعية خلال مراحلها المتعددة

ويستخدم المصوفة المسلمون عدة مصطلحات للتعبير عما يطرق على الدهن من أفكار تترجم بلغة الفن إلى الموحى أو الإلهام أو الخدس ، فيطلقون مصطلح اللوامع^(١٠) على الخواطر السريعة التي تسبق من حيث لا يدري الإنسان ، ونحيا في مسار عقله الواعي ، ولا يتجهج كد الدهن ، فقدر ما يتجهج حال الصفاء العقل ، والطوائع وهي أيضاً خواطر سريعة ولكنها أدموم مكثاً من سابقتها ، وإن تعرضت إلى حطر الأقرب ، أما الوارد فهو ما يرد على القلب بعد البادي الذي يده القلب ويعجزه فيخرج به عن مساره إلى مسار جديد . فالوارد إذن وشة وجدانية عادية . وما للفن العظيم سوى وثبات وجدانية استطاعت اقتناص حقائق الوجود . والوارد يختلف عن دلالة الخدس البرجسوي الذي هو نوع من القطعة الثاقبة ، أو هوقة شبه عقلية لشاط عمل . ومن حصائص الوارد بقاء أثره ، وصورة أن يتبعه عمل . وعندما يرد الوارد على وجدان الفنان فإنه يعكس على ذاته يتأملها . فتم عملية الانسلاخ عن الذات ، وتشخص الذات للظهور إليها كي تلقى فيها الذات النظرة حبيب وتحرير منها عناصرها من المراتبات والانطاعات والمعلومات والخواطر والموجودات كافة ، وتولف بينها ، متحدة من انسة ورموز الكلام مادة للتعبير

إن استواء العمل الفني حقاً جديداً له كيانه الخاص أشبه ما يكون برحلة مصيبة على طريق قلق ، يعبر عنها الصوفي بمصطلح التلويح والتحكيم . ويوصف صاحب الرحلة بأنه يرتق «من حال إلى حال» أما في الفن فإن الفنان يحاهد كي يعود إلى الحال التي أوحى إليه الوارد الأول ، وهناك مسع في مكان ما يحاول الحصاد أن يتصيد ويتصل به .

الشملة ، وخاصة في ديوانه «لزوم ما يلزم» ، وكذلك في كتابه النثرى «الفصول والعيان»

أما القيمة ثابته الباقية في الشعر المعري فهي قدرة الشاعر على أن يلمس أحس ما في الطبيعة وأدقه ، وهو في الوقت ذاته جوهره وروحها ، ذلك هو عصر الحركة ، فاعطية ليست ثباتاً مطلقاً ، وإنما هي في حركة وتغير دائم ، وهذا التعبير هو دليل الخفاء والخيابة . وتبدو هذه الحركة في أنم شعوب في معقة امرئ القيس كذلك استطاع الشاعر المعري أن يقيم حراً بينه وبين عناصر الطبيعة ، كما يظهر في شعر أوس بن حجر أو عبيد بن الأبرص وغيرهما ، فنحدث الشاعر إلى الريح ، أو يلمس السحاب ، أو يدمعه عن وجه الأرض ، أو يستنثي الشاعر - كما فعل أبو تمام - بالسحابة فتبطل استجابة له . ويزداد اقتراب الشاعر من الطبيعة وعناصرها فيمزج بينها وبين عاطفته ، ويخلق عليها حدثه النسبية ولا يكتفى شعراء - وخاصة أبا تمام والبحتري وابن الرومي - بهذا الاقتراب الخفيف ، ولكنهم يثبون الحياة البشرية في الطبيعة ، ويجعلون لها إرادة بشرية مريدة وقاعة .

وإذا كان الشاعر المعري قد استطاع أن يقيم حواراً مع عناصر الطبيعة فإنه يكشف كذلك عن قدرته على أن يعقد صلات وثيقة مع المكانات الحية الأخرى . وتبرز في الشعر المعري ، إلى جانب صورة الناقة والمهابة والفرال واقفاً ، تلك العلاقة القوية بين الشاعر والذئب كما تظهر في شعر امرئ القيس والموقش الأكبر والمزودق . فالذئب يواجه الإنسان موجهة الفرس للفرس ، يصاحبه ويشاركه متاعب الحياة . ويصل الشاعر أحياناً - كما فعل البحتري في قصيدته في الذئب - إلى توحيد تام بين وجدانه ووجدان عريك الوحشي ، فكلاهما يطلب معاته يموت الآخر وبصور البحتري في هذه القصيدة حركة مصيبة دافعة ، تحتشد بالتألف والتصاد بين الفعل الشاعر والفعل الذئب ، كما تصور لحظات القوة والوهن التي اعترت كليهما قبل الانقراض الأخير

ويمثل شعر الحب وجهاً من أوجه نظرة الشاعر إلى الحياة ، كما يعكس مؤثرات ثقافية ومصبية وبيئية كثيرة وتعايش في الأدب المعري الخدس بطرق إلى امرأة ، نظرة حسية تتحرى عمودها واحداً للجمال الأنثوي البهي الفارد ، الذي يطلب كما تطلب غيره من اللطائف ومن ألوان السيطرة الاجتماعية والتعبير الشخصي . وأما النظرة الأخرى فإنها تحمل المرأة محلاً حاليًا . فتوشك أن تكون روح الحياة وجوهرها . وتتجلى هذه النظرة في الشعر المدري في بداية العصر الأموي . غير أن الشعر الحاملي يسبح إنصات بعض الشعراء إلى الحب الروحي ، وتظهر هذه النزعة في شعر الموقش الأكبر ، والموقش الأصغر ، والحليل السعدي وغيرهم . ومن أهم لقيم الباقية في الشعر المعري ظهور ملامح رومانسية كثيرة . شكلت رفاً أصيلاً للاتجاه الرومانسي في الشعر المعري الحديث ، من بينها للرج بين الحب والموت ، والولع بالوحدة والانفراد .

وتختص الشعر المعري بقيمة أخرى مهمة هي القدرة على الوصول في بعض نماذجها ، وخاصة في شعر أبي نواس والمتنخل البشكري ، إلى حسن فكاهي . أي . مخرج فيه تصاع نفس الغائل ودكاؤه وموهبته

مدخل في أثره . ويتصل الفنان عن ذاته ، خلال تلك الرحلة المصنعة .
و تتصل الذات عن نفسها كنعيا وتعيد عرسها على مرآتها . ورحلة
شاعر أو الفنان إلى المني قد يصيبها التوق في السيطرة على العمل
وإحكامه هيا . غير أنه قد يمتزجها الإحباط مثلا يحق بعض الصوفاة في
لوصول إلى مرحلة التلوين والمكثف

والمصوفاة هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة
بأمرجه . وأن عابته هو الظفر بالنفس . إذ تتسكن من الاتصال
بالحقيقة لعب أو النور الكلي . إن هذه العاية هي أيضا غاية العمل
المني . إذ أن الظفر بالنفس لا يخرج عما عناه أرسطو في حديثه عن
الحكاية والتطهير . فحكاية المبدع للطبيعة ليست تقليدا لها بل تشكيلا
أو تركيبا جديدا لعناصرها . تتدخل فيه موهبة الفنان الذي يتحرى
الصدق المني والحقيقة الفنية . وهو إذ يترك طابعه الخاص على العمل
المني يحق ذاته ، وفي هذا التحقق ظفرو الكبير بتلك الذات . وكذلك
فإن مثالي العمل المني . فضلا عن أنه يكسب لذة عقلية ، يقع على
معاني الأشياء فتتربى معه مشاعر الخوف والرحمة فتظهر بها والتطهير
بهد المني ليس سوى نصبة للنفس وتهذيب لها . فهو فعل أخلاقي
عابته الظفر بالنفس في آخر الأمر^(١١)

ولا تقتصر أوجه التلاق بين التجربة الصوفية والتجربة الفنية من
حيث المنطق والعاية . على تلك الأوجه التي سبق ذكرها . بل إن هناك
من يجد تشابها بين أحوال الصوفاة وبين تيارات أدبية معاصرة . مثل
الرمزية السيرالية . باعتبارها صفتين فنيتين تطلقان العنان للحيال
والأحلام . ويحدثنا شاعر معاصر من أكبر شعراء اسكتلندا جوناو
أكيولف قائلا إنه : « لم يحسن فهم هذين الاتجاهين إلا بعد أن قرأ شعر
الشاعر المتصوف محي الدين بن عربي . وأدرك أنه كان شاعرا سابقا إلى
الرمزية والسيرالية معا^(١٢) »

• • •

ويتجلى الرائد الثالث في كتابات عبد الصبور النثرية في تأكيده
ولطاحه على استنبات مجموعة من القيم الثقافية من التراث العالمي ،
قدومه وحديثه . أو على حد قوله : « دعوة بعض الأفكار العالمية للإقامة في
أغتنا العربية »^(١٣) والمذاع وراء هذا الجهد التأثير المؤوب هو إيمان عبد
الصبور بأن الفن والأدب تراث عالمي ممتد ، وأنه ملك للبشر جميعا ،
يستفيد لاحق من سابقه ، فيقدم اللاحق إضافته الخاصة إلى رصيد
الخبرة الفنية والفكرية التي سبقته . ولم يستطع الفنان في أي موطن أن
يكون جزءا من التراث الإنساني . ويحقق دوره بوصفه إنسانا مستولا في
هذا الكون . إلا إذا شعر بأنائه إلى هذا التراث . وحاول جاهدًا أن
سرف على نفسه . ويثجير منها آثامه وأجلاده الصير

وصيحي أن يحتل الشعر صدارة اهتمامات عبد الصبور . وأن يعطى
تس إليوب لديه مكانة الأولى بين شعراء العصر . إن أهم ما
شغل عبد الصبور في تجربة إليوب هو التوصل إلى رؤية العالم عند الشاعر
كبير . ونحس عدد الرؤية في أعينه وكتاباته النقدية

لقد جمع إليوب في شعره بين صدين . أولهما الطابع الإنساني لعبد
المعاصر . وثانيهما الطابع الروحي الإيماني لمتشبهه الدوق ولعبي في العالم
القديم^(١٤) . وبذلك التقي في شعره الماضي والحاضر في هيئة رموز
يكشف التأمل فيها عن قيم اجتماعية ودبية رائعة العمق . إن رجوع إليوب
إلى الماضي ليستمد منه موضوعاته ورموزه لا سم - كما يرى عبد الصبور -
عن فرقة هرويه وأهله في الحاصرة المعاصرة . كما أنهم بعض
معاصريه . وإنما كان انكساره على الماضي رغبة منه في عرس حاصر
بفكره الروحي عليه . لكي يكون ذلك داعيا لأبناء هذا الحاصر لأن
يتجاوزوا إملاتهم الروحي والفكري . ويحين انطلق إليوب من مقولة
بودلير إن العالم الحديث حرب ومرعب ، لم يقف عند ذلك الحد . بل
حاوره مشيرا إلى طريق الخلاص . ووجد إليوب خلاصه في العودة إلى
الدين . ورأى أنه يقدم تفسيرًا لكثير من ظواهر الحياة والنفس ولوجود
التي عجز العلم عن الوصول إلى تفسير مقنع لها . وإذا كان هذا الاتجاه
لحق محوما عينا في عصر يرمي بالعلم والإحصاء والتقدم لتكنولوجيا
فإنه يظل - على الرغم من ذلك - أحد الطرق المطروحة عن الوجود
للمعاصر . وهو طريق له جذور يمكن تتبعها عند بعض الفلاسفة
الوجوديين من أمثال كيركجارد وأنتايم حتى جابريل مارسيل . ول
محاولات متكررة لإحياء الدين في صورة جديدة عند كثير من الفلاسفة
اللاهوتيين . كما أنه يمثل اتجاها ملحوسا لدى قصاع كبير من مفكري
وفنان ما بين الحربين الأولى والثانية . وما بعد الحرب العالمية الثانية .

لم يكن إليوب إذن مجرد متنبئ بسقوط الحضارة المعاصرة نتيجة
رعبها وحواشيها . بل كان شاعرا واقفيا اتصل بالواقع وخاض تجربة انشك
والخبرة والتزدد . وهي السمات التي عكستها أعماله المبكرة . وخاصة
« أغنية العاشق ج . ألفريد برورولف » . كذلك عرس رؤيته المتشائمة
للعالم في قصائده « الرجال الخوف » و « الأرض الخراب » . ثم انتهى إلى
يقف عبر عنه في قصائده الدينية الشهيرة . مثل « الرباعيات الأربع »

إن معاناة إليوب في اتصاله بالواقع . ورغبته في مجاورته . هي سر
حاديته التي خلقت له مكانة سامقة في هاتنا الشعرى المعاصرة كما أن
تعبيره عن رؤيته للعالم تتبر بجسارة لغوية فائقة . هيرت مفهوم لشاعر
للمعاصر للقاموس الشعرى . وأثرت مفرداته باستخدام رموز حية جارية
في الاستخدام في الحياة اليومية . تفاس شعربتها بمقدار صدقها في
التعبير عن مشكلات الشاعر الحسية والوجدانية التي يواجهها في حياته
المعاصرة . واستجابهما ونالها مع غيرها في السياق الشعرى

ولقد كان إليوب - مثل غيره من كبار الشعراء - نظره نقديه
مصلح لتفسير شعره وتسليم في الحركة النقدية بصورة عامة . ونسور نظرية
إليوب حول اتحاد الشعر ذاته - لغة وصورة - منطقة لدراسة النقدية
وهو يرمى بذلك إلى تصحيح مسار المنهج الاجتماعي والسياسي
لدراسة الأدب . فالشعر ليس وثيقة تكشف عن عوارض نفسية و
دلالات اجتماعية . وإنما القصيدة الحيدة كيان قائم بذاته . منفصل عن
صاحبه . والشاعر الحق عنده هو من يحكي عواطفه الخاصة وآراءه
للاجتماعية وراء ستار من الموضوعية

ومن تجارب الشعراء الأثيرة لدى عبد الصبور تجربة لوركا شاعر إسبانيا الشهير فقد وفق لوركا إلى صرب من المصالحة بين التراث القديم . وعرف من معنى مهمين من منابع التراث في بلاده . أحدهما هو تراث الشعر العربي الأندلسي القديم ، والآخر تمثل في أعلى طوفان الشعر أو الخيال . وقد استطاع لوركا أن يقتصر جوهر هذا تراث العجوة وروح التي خدب في الرؤية الحية المتصاعدة على معاصر الحداثة . والتمسك بالنور والمثل والزخعة والملمس . وكأنها تحلط عالم كله في كأس واحد . لكنها أيضا رؤية حرة . ييمس عليها بحساس نبوت الكامن لمريض للانفصام دون يدبر . وإذا كان لوركا قد عرف من تراثه فإنه لم يسجد أمامه . بل أضحى تلك الروح المعربة لأصانته الخاصة . وصاغ تجربته صياغة شاعر متعب عصري . متأثر بمرث العدمي وتيارات الفكر المعاصر . بقدر تأثره بتراته القوي خلاص^{١٤}

إن الأهم ذات الحضارات القديمة تواجه في فترات من تاريخها بضرورة اتحاد مؤلف حضاري يحفظ التوازن بين تراثها ومعاصريها في صيغة ملائمة تحقق تجديدها . ولقد واجهت اليونان في أوائل هذا القرن . كما واجهت الأمة العربية في نفس الوقت تقريبا . مشكلة بناء شخصيتها القومية . وعرض سيرتها تياران رئيسيان هما السلفية والتعريب . تمثل أوجه في الحضارة الإغريقية والبيزنطية . وتمثل الثاني في الفترة العقلانية وسعوية كما ظهرت في الفكر الغربي الحديث . واستطاعت العقلية اليونانية المبدئية أن تصل إلى هذا التوازن الذي نجح في أدم كبر شعرائها وعابها . من أمثال كراتزكس

وبعد كراتزكس نموذجاً لتوفيق العقلية اليونانية للمعاصرة في حل مشكلة الأصالة والمعاصرة . ويشمل الإطار الفلسفي لأعماله^{١٥} في فكرتين محوريتين . يستمد أولاهما من الفيلسوف الفرنسي هيرى برجسون . وهي فكرة الوثبة الحيوية أو الطفرة الحيوية . بمعنى أن الحياة حتى مستمر يتجه إلى أمام وتحلله وثبات دافعة تهدف إلى الارتعاج بأداة لكي خلق كائن يتخلص من احتمالية الميكانيكية . أما الفكرة الثانية فتستمد من فلسفه بيشه ونظريته في الفن . ومعادها أن الفن العظيم ليس سوى محصلة التوفيق بين الإلهيين الإغريقين «أبوللو» إله التصميم والإحكام و«مر العقل» . وه ديونيسوس إله الخمر والحياة والبهجة و«مر الشوة والإهام» . والفن توحيد بين الإقام والعقل في صيغة محكمة .

إن كراتزكس يعود بدوره إلى التراث ليختار شخصية أسطورية هي أوليس كى يدير حولها ملحمة الشعرية العظيمة ، التي تبلغ ثلاثة وثلاثين ألف بيت . ويختط الشاعر اليوناني المعاصر طرف الحكاية من أوديسة هوميروس . ويطلق أوليس في رحلة جديدة ليست في الجزر وأعمال البحار وإنما في الزمان والأفكار . وتبدأ الرحلة منذ سقوط الآحين وبداية عصر العقل الذي تمثله الفلسفة والفكر اليونانيان ، ثم يمر النوعي المسيحي في نفس أوليس وإحساسه بالمسئولية تجاه الجنس بشري . وصراعه من أجل خلاص العالم . حقد يرى موته بنفسه ، أو يرى صوبه وهو يموت . وتصبح ذاكرته سجلا يحوى الكون كله محبوسه وسماته المتباينة . إن العودة إلى التراث هنا توظف للخدمة المعاصرة . وسحطى الخلية إلى آفاق العالمية

إن عبد الصبور عندما تصدى نضج قلم ثقافية جديدة لا يكتفى بقصى العناصر المكونة لرؤية العالم عند صائفة من أهم أصوات العصر الشعري . بل حرص في نفس الوقت على التعريف بعدد كبير من شعراء وتقدمه تلاح من شعريهم . وكأنه يؤكد عمداً عصبه الثقافية واستدعاءه إلى تراث الإنسانية . قديمه وحديثه . هذا في حين يؤكد تعدد مصادر ثقافته أهم اتساع آفاق ثقافة الشعراء والادباء العرب المعشرين . فاعده انكافى للإتمام تلك التجارب الشعرية المهمة بين صوب حاصر ومشهد لشهيد الفكرية . بدعهم . فيما كان بأس عبد الصبور - إلى لعرف على يداع هؤلاء الشعراء بصورة مباشرة

وبدا سياحه عبد الصبور الشعرية من كتابيس الشاعر اليوناني السكندري المولد^{١٦} . والشعراء الروس بوشكين^{١٧} ومابا كوفسكي^{١٨} والتشكوف وهورسكي^{١٩} . والشاعر الفرنسي سان جون بيرس^{٢٠} . والشاعر السويدي جولر أكيلوف^{٢١} . كذلك يهتم بتقديم مجموعة من الشعراء السود الذين يكتسبون بالإنجليزية والعربية ومهم إيمي ميزور - الشاعر المارتينيكي ، وليو بولد مسجور . رئيس جمهورية السنتال السابق وشاعرها الكبير ، وكريستوفر أوكيجو . وهو شاعر بحري . وكويري برو من غابونا^{٢٢} . وإن جانب ذلك يفتي عبد الصبور نظرات خاضعة على الشعر الأمريكي في الستينيات . ويمثله روبرت لوبل وريتشارد ولبر^{٢٣}

وتتشعب اهتمامات عبد الصبور فتشمل المسرح والرواية العالمة ويؤكده في عرصه للأعمال التي يختارها الإحاطة الحاطة بحياة لكاتب المسرحي أو الروائي وأعماله . مركزاً على الأفكار الأساسية التي تدور حولها أهم هذه الأعمال ومتنصفاً . في بعض الأحيان . قيمة إصافة الكاتب - في مجال إبداعه - إلى الخبرة العبة والفكرية السابقة عليه . وحتى يتقدم الشاعر لمناقشة عمل فني فإنه لا يشترط مبدع الناقد أو مشرطه . وإنما يتقدم ديمقياً هنا . بمد يده الودود إلى الأبدى المتتدة عبر الزمن لأعلام الفكر والفن . بدعهم للحديث والمسامرة ، عن حديث الأصدقاء العظام نراه للنفس والفكر . أراد عبد الصبور أن يشركنا فيه ويعطى عليه . وكأنه ما قرأ وحرف وتقف وحاج فجاج الأفكار إلا ليرداد تحكما في أدواته التعبيرية التي يمكنه من تمييز لسبح الثفاق محيط به

أما دائرة عبد الصبور في مجال المسرح فتشمل شكسبير وتشكوف ولوتر ميلر ويوجين أونيل وجون أوربورن وتنسى وليامز وبيتر فايس وفرفريك دورمات وأرابيل وأوسكو ويكيت وهولير وغيرهم^{٢٤}

وفي مجال الرواية يتحاور عبد الصبور مع كثير من التجارب الحديثة . فيتوقف عند هنجواي وتنسى وليامز وإيليا إهربرج وديستوفسكي . ويحيط بكراتزكس وسيمون دي بوهوار وارسكين كاللويل ولويسيل بروست وجيمس جويس وكافكا^{٢٥}

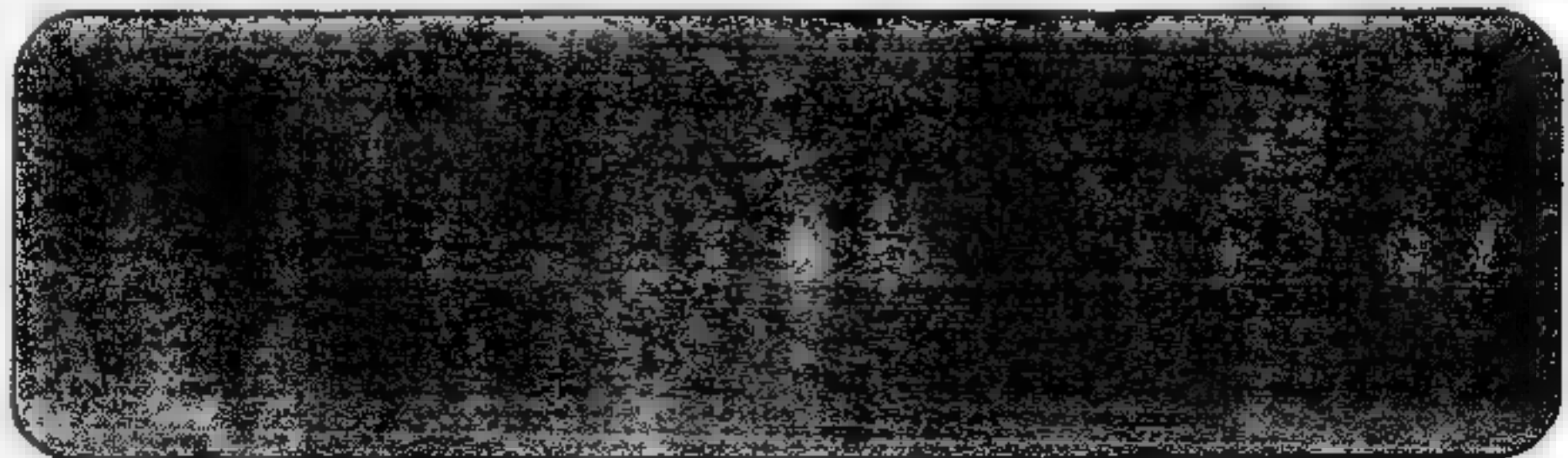
لقد سعى عبد الصبور إلى فهم أبعاد والمحة التاريخية والسياسية بنفس الاهتمام الذي سعى به إلى تعميق وعيه بتراته الأدبي والتراث العالمي . واحظر أن يحمل مسئولة رؤية تظلم إلى خلق بيئة ثقافية مشيرة وواعية

من ظلم المعاصرة ، ومطلقاً حيث تورق كتاباته وتزهر ، كاشجرة انطية ، أصلها ثابت وفرعها في السماء .

ولما كان ، انحدار المياه إلى منبع البرحمة (٢٧) فإن عبد الصبور قد تب من رحلته مثقلاً بما حمل من رؤى ، وما احتمل من ظلال اللاد ، ولكنه عاد ليوعل في رحلة جديدة تبدأ معها حياته الحقيقية ، متحففاً

• هوامش

- (١) كتابة على وجه الفرج ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ١٧٤
- (٢) عندما أوعل السندباد وحده - الفرج - أكتوبر ١٩٧٩
- (٣) سلسلة مقالات بعنوان «حول فؤاد الشهاب» ، رحلة على الفرج ، القاهرة ١٩٧٦ ص ٧ - ٢٧
- (٤) كتابه ص ٩٨ - ٧٠
- (٥) ص ٤١ - ٤٨
- (٦) ص ٥٩ - ٧٨ ، و «سندباد» ، الدوحة - أغسطس ١٩٨٠
- (٧) جبال في الشعر بيروت ١٩٦٩ ، ص ١١١
- (٨) لراءة جديدة لشعرنا القديم ، بيروت ١٩٧٢
- (٩) مدينة العشق والحكمة ، القاهرة ١٩٧٢ ص ٧ - ٨ ، و «أصوات العصر» ، بيروت ١٩٦١ ، ص ٩ - ١٠ ، وكتابة على وجه الفرج ، ص ٧٩ - ٨٠
- (١٠) المزيد من التماثيل من نثر عبد الصبور بالشرعية المصرية تحت إشراف وزارة الثقافة ، ص ٨ - ١٢
- (١١) جبال في الشعر ص ١٥ - ١٧
- (١٢) كتابه ، ص ١٠٠
- (١٣) غصن ص ١٣٢
- (١٤) «سندباد» ، الدوحة مايو ١٩٨١ ، كذلك ناقش عبد الصبور تجربة بيروت في «أصوات العصر» ص ١٢٢ - ١٢٥ ، و «جبال في الشعر» ص ٩٠ - ٩٧ ، و «كتابة على وجه الفرج» ص ١١٨
- (١٥) مدينة العشق والحكمة ، ص ١٣٠ - ١٣٦ ، وانظر «حتى ظهر الموت» ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ١٨٩ - ١٩١
- (١٦) يناقش عبد الصبور الإطار الفلسفي لتجربة كزحزراكنس في «كتابة على وجه الفرج» ، ص ٢٠٥ - ٢٠٧ ، و يناقش أعماله في «وقتي الكلمة» ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ٦٣ - ٧٤
- (١٧) «جبال» ، ص ٢٣ - ٢٧ - ٢٩ ، وانظر أيضاً «كتابة على وجه الفرج» ، ص ٢١٩
- (١٨) «وقتي الكلمة» ، ص ٨٨ - ٩٨
- (١٩) «أصوات العصر» ص ٧٠ - ٧٤
- (٢٠) حتى ظهر الموت ص ٥٧ - ٦٠
- (٢١) كتابه ص ١٨٩ - ١٩٢
- (٢٢) غصن ، ص ٩٩ - ١٠٦
- (٢٣) حتى ظهر الموت ، ص ١٩٨ - ٢٠٠
- (٢٤) «وقتي الكلمة» ، ص ١٥٧ - ١٦٠
- (٢٥) يناقش عبد الصبور تجربة مسرح اللاسكول عند هوفمان وأوسكار وايلد في «حتى ظهر الموت» ، ص ١٥٦ - ١٦١ ، كما يناقش في «أصوات العصر» مسرح يوجين أونيل ، ص ١٤٢ - ١٤٧ ، وأوتو ميلر ، ص ١٤٤ - ١٤٨ ، وأحمد شرمه ، المقال في «مدينة العشق والحكمة» ، ص ١١٩ - ١٢٨ ، ويبر فايس في «وقتي الكلمة» ، ص ٣٦ - ٤٥ ، ويبر فايس في «الكلمة» ، ص ٧ - ٢٦ ، وأوتو ميلر في «كتابة على وجه الفرج» ، ص ١٠٧ - ١١٦ ، وفي «مدينة العشق والحكمة» ، ص ٤١ - ٥٤ ، و يناقش في «الكلمة» مسرح تشكوف ، ص ٧ - ٢٦ ، وأوتو ميلر ، ص ٢٧ - ٣٩ ، و فايس ويبر ، ص ٧٢ - ٩٠ ، ويولير ، ص ١٠٠ - ١٠٤ ، ومسرح أونيل في «كتابة على وجه الفرج» ، ص ١٤٥ - ١٦٠
- (٢٦) يرى عبد الصبور أن أهم سمات أعمال الشجوي لطيف الحاضر الطبقي بين الكاتب والمعارف ، أو رجل الكلمة ورجل الفعل ، «أصوات العصر» ، ص ٨١ - ٨٥ ، أحمد شرمه ، المقال في «مدينة العشق والحكمة» ، ص ٦٥ - ٧٤ ، و يناقش عبد الصبور رواية «حرف امرأة فريكية» ، لفس وليامز في «أصوات العصر» ، ص ٩١ - ١٠١ ، أحمد بلير مقال في «مدينة العشق والحكمة» ، ص ٦٥ - ٧٤ ، ورواية «البحث عن الزمن المفقود» ، لفريل روست في «أصوات العصر» ، ص ٨٦ - ٩٠ ، أحمد شرمه ، المقال في «مدينة العشق والحكمة» ، ص ٩٢ - ٩٧ ، وهذه ثلاثة أعمال لسمون في بوفور في «النساء» ، ص ٨ - ٤٤ ، ورواية «الطرد» ، لكرزور مالبازن في «النساء» ، ص ٧٩ - ١٠٩ ، ورواية «طوبان» ، لبيد لايل إمبروج في «النساء» ، ص ١١١ - ١٥٦ ، أحمد شرمه ، المقال في «مدينة العشق والحكمة» ، ص ١٦٩ - ١٨٠
- كذلك يحرص عبد الصبور لثاقته رواية «العبيط» ، لبيسكسكي ، ويشير إلى رؤية الكاتب للمساء التي تلخص في صورة كيركجارد إلى الوجود البشري في جوهره جذاب ديني ، وأن الخلاص الديني والأخلاقي هو غاية أسراف النظر «كتابة على وجه الفرج» ، ص ١٦٧ - ١٧٢ ، وفي مقالته «رواية روبرا لكرزوراكس» تلخص إلى أن محور الرواية يدور حول الطرح إلى الوصول إلى المطلق من طريق التأمل والمجاهدة الصورية وهو موقف شخصية الكاتب في قوله ، «وبناءً موقفه الأوربا» ، الذي لا يعرف المطلق ولكنه يتعمس في معجزة المسية ويحققه فيجعل منها مطلقاً مظهره ويصنع حدهم بالله من هذه الحقائق الثنية حقيقة مطلقة «كتابة على وجه الفرج» ، ص ٢٠٥ - ٢١٠
- (٢٧) عندما أوعل السندباد وحده - الفرج - أكتوبر ١٩٧٩





نفسه الموت

□ نصار عبد الله

لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن حياة الشاعر صلاح عبد الصبور لم تكن حياة شخص معين عاش في زمان ومكان معين بمقدار ما كانت جزءا حيا ونابطا من مسار تاريخنا القومي في مرحلة مهمة من مراحلها. حقا إنه لا يتمي إلى تاريخنا السياسي المباشر قدر انتقاله إلى تاريخنا العقلي والروحي، لكن ليس التاريخ الحقيقي لأمة من الأمم - لها يرمى كثير من المفكرين - هو تاريخها العقلي والروحي؟ لعلنا لا نبالغ مرة أخرى - من لم - إذا قلنا إن موته قد كان - وبهي أن ينظر إليه - باعتباره حدثا قويا بكل ما في الكلمة من معنى.

أو فيما يتعلق بتجديده للعقل المعرف ذاته، وهو ما يشهد في كثير من كتاباته^(١)، ومن بينها هذا الكتاب ذاته الذي نعرض له؛ بل لعلنا لو انتقلنا خطوة ثانية أوسع وتساءلنا عن الصلة التي يمكن أن نتقدها بين أعمال سائر عمالقة التجديد ومسجراتهم في تاريخنا الحديث، ابتداء من رفاعة رافع الطهطاوي وانتهاء إلى صلاح عبد الصبور نفسه - لعلنا لو قلنا ذلك لوجدنا أن الإجابة واحدة في جميع الحالات. إننا في المستويات الثلاثة التي أشرت إليها نجد أن إنجازات أولئك العباقرة المعاصرة الأقفاذ على تباينها وتنوعها ما هي في صميمها إلا معركة واحدة متعددة المواقع والأدوات؛ إنها - في حقيقة أمرها - محاولة لفهم الموت، والموت الذي يعيه هنا، والذي يعيه صلاح عبد الصبور في كتابه هذا، ليس هو الموت العردي بداهة؛ ليس هو موت هذا أو ذاك من أفراد الناس؛ وما هو كذلك بالموت المادي، ومعنى به توقف الأعراس والوظائف للمادية الظاهرية للحياة؛ ليس هو الموت المادي إلا بمقدار ما يتصل به الموت بالموت الحقيقي، ألا وهو الموت الروحي للأمة. إن الأمة قد تدعى من الناحية المادية، وقد تشرف على الفناء، أو يجبل إليها أنها كذلك، لكنها سرعان ما تولد من جديد إذا كانت تعمل في أعماقها المكونات الحسنة للحياة، وإذا كانت هذه المكونات ما تزال بعد قادرة على التصب والتجديد.

إنه واحد من أولئك الذين شاء لهم قدرهم أن يكونوا نجسدا بوجدان أمنهم وصبرها وزوجها الدائم إلى تجاوز ذاتها؛ واحد من أولئك الذين يصدق عليهم وصف الفيلسوف الفرنسي هري برجسون بأنهم يعمون أمام مخمعاتهم فيجفون بها إلى الأمام ولا يقرعون وراءها بدمعهم من الخلف. إنه التجسيد للولبة الحيوية *Felan vital* في التعبير البرجسوني، تلك التي تذهب إلى التجمع البشري إصابات بوعية، فتتطور بمقتضاها ملامحه الوجدانية والروحية، وترتقي بفضلها عناصر الحياة فيه، ويتقل بها عليتها من حال إلى حال.

إنه باختصار واحد من الذين عاشوا لكي يردوا عن مخمعاتهم خائلة الموت!

والحق أننا لو تساءلنا ما الصلة التي يمكن أن نتقدها بين مجموعة من الدراسات والمقالات المتناثرة، أو التي تبدو للوهلة الأولى متناثرة، كذلك التي يجمعها هذا الكتاب - حتى نفهم الموت -، بل إننا لو انتقلنا خطوة إلى الأمام في توسيع دائرة التساؤل وسبينا إلى الناس الصلة التي يمكن أن نتقدها بين مجموع أعمال صلاح عبد الصبور وإنجازاته - سواء منها ما يتعلق بتجديده للشعر المعرف وتنظيراته لهذا التجديد - أو ما يتعلق بتطويره للمسرح الشعري المعرف - بل حلقه بإياه حلقا مما يرى البعض -

إن المكونات الحسية لحياة مجتمع ما لا تتمثل في عناصر وجوده المادي قدر ما تتمثل في عناصر وجوده العقلي والروحي ، تلك التي لو بقينا عليها لوجدناها دائما كاملة في ذلك الوعي الخالد المقدس : النفس . وكأنما النفس في النهاية هي روح الأمة الذي لا يموت عليه الموت .

يقول صلاح عبد الصبور : الإنسان الفرد لا يملك للموت ردا ولا دفعا ، ولكن الأمة من الناس تستطيع أن تضع حجرا فوق حجر ، وتجعل منها نصبا ، وتستطيع أن تلوي ألصقا بينهم بلهيمها الحامية في العمر . أو تقدم به قرى للأمة ، تستطيع الأمة أن تظهر الموت بالنفس . وحين يترك الأمة سر الخلود ، يتقدم عليها الموهوبون ليدعوا لها نظم أمجادها ونظم كلماتها ، وكأن كل إبداع الأمة يتجمع عندك في هذه الأبدى الموهوبة والألصقة الفصيحة . وحين يولد فلان ، يعرف الأمة أنها قد قهرت جيشا من جيوش الموت (١) .

النفس إذن هو خلود الأمة الحق . وهكذا يتوقف صلاح عبد الصبور عند ما سجله برنيت عن قرطاجنة العظيمة من أنها قد شنت ثلاث حروب وانتصرت في الأولى ، وأكدت انتصارها في الثانية ، واهارت في الثالثة ، وحين اهارت انسحبت من التاريخ وكان هذا المجد كله لم يكن . وذلك لأنها لم تستطع أن تبدي (٢) .

ثم ينتقل صلاح عبد الصبور إلى الحديث عن أمنا العربية يستدل : « من نحن ومن أجدادنا العرب ، لولا حكيمنا القومي محمد العظيم عليه السلام ، ولولا هؤلاء الذين خرجوا من تحت جبالهم ، فنهضوا في الأرض والتاريخ ، فلاسفة وفقهاء وشعراء وفلاسفة وفلاسفة وأهل جبل . ومصورين وبنائين مادن ونحاتين ونحّام وحجّار ، وباقين صابر ومشريبات وشبابيك . ومرتلين للقرآن بالقرائن السبع والعشر ، ولصالحين للملاحم والبطولات على أنغام الرابطة والقرنار .

ومن نحن ، وما حاضرنا ومستقبلنا ، وكيف ستذكرنا الأجيال القادمة بل الأهم القادمة ، إذا لم يبق منا شعور طبع أو فن رائع ؟ (٣) »

وعلى هذا فإن الحديث عن الفن ، بل الحديث عن المكونات العنيفة والروحية للأمة بشكل عام ، ليس ترفا . بل هو ضرورة من أشد الضرورات إلحاحا ، وخاصة في هذه المرحلة من تاريخ أمنا العربية ، التي ما هي في الحقيقة إلا ميلاد جديد . ميلاد يتحقق بعد عدة مراحل من التحوّل لازدهار ثم الشيوعية فالتداعي الذي ساعد عليه توفيق حبانة الروحية هي الخصب والتعدد فترة من الوقت ، وانقصاص الأمم لأوربية علينا . تلك الأمم التي مكنتها ظروف معينة من أن تسبقنا في تجديد شامها الروحي والمادي ، فاجتمع لها من أسباب التفوق التقني والتكنولوجي ما جعلها نحن في شس أوصالنا

ومع هذا فما عسى أولاء منذ بدايات القرن التاسع عشر . ماركس يعيش مرحلة ميلاد جديدة أشبه بذلك الميلاد الجديد الذي سبقنا إليه أوروبا وعاشته فيما بين القرنين الرابع والسادس عشر . وهو ما عرف في التاريخ باسم «عصر النهضة» The Renaissance . الذي ترجم إلى اللغة العربية باسم «عصر النهضة» . وإياها لترجمة من شأنها أن تحجب عن أذهاننا الطبيعة الموهوبة لذلك الحدث الذي شهدته أوروبا ،

وكلمة الرييسانس . فما يلاحظ صلاح عبد الصبور . إنما يعني الحياة الجديدة لا إعادة الحياة القديمة ، فما كان الكيان الأوروبي القديم هو الذي يفيض من رقدته شاما فتبا عملاؤه بالعنوان ، بل إن هذا الكيان القديم قد عمّص عن كيان جديد .

يقول صلاح عبد الصبور : « ربما كانت كلمة الرييسانس ورسوخ معناها في العصر الأوروبي الحديث هي سر تقدمه ، فأوروبا حين ولدت من جديد . لم تحاول أن تحيي القديم وتلزمه . بل حاولت أن تهي حياة جديدة بعد مثل القديم . لقد فشلت عناصر القديم ، وأعادت تركيبها . بعد أن طرحت عنها كل ما لا يصلح للحياة . إيمانها بها بأن المولود الجديد ينبغي أن يعيش في جو جديد ، ومناخ جديد . لأنه سيواجه ظروفًا جديدة (٤) .

وما نحن أولاء منذ أوائل القرن التاسع عشر يعيش هذه الولادة الجديدة التي عاشتها أوروبا قبلنا ببضع قرون ، ها نحن أولاء نعيشها بعد أن كانت أمنا قد بلغت من الشيخوخة والإعياء ما جعلنا نواجه أحد خيارين لا ثالث لهما . إما أن نموت . وإما أن نولد من جديد . ولئن كانت عناصر الحياة الكاسية في أعماق قد هيأت لنا نوب مرة أخرى ، ولئن كان اصطدامنا ذاته بالعام العربي عاملا من عوامل لتعجيل بآلام الحاضر ، لم تكن ولادتنا . برغم ذلك كله . ولادة يسيرة . لقد كانت وما تزال عسيرة بالغة العسر . وقد صاعق من عسرها وإرهاقها أن كياننا الروحي والعقل يشتمل على ثلاثة أبعاد أو ثلاثة اتجاهات فكرية هي أقرب إلى عناصر الموت لا إلى عناصر الحياة . أولها الاتجاه المحافظ . ذلك الذي يرى الخير كل الخير في المحافظة على ما هو قائم ولا يمس به . وقبل ما يقال عن هذا الاتجاه أنه قد حصى من الحقيقة ، أو تعامى عنها ، أو جبر عن مواجهتها وظل مشتبها بالأوضاع والقيم الزاهية ، حتى حجبها تحت بوصف أنها أصغر ما تكون من تلبية متطلبات العصر . وليس شرا من هذا الاتجاه إلا الاتجاه الثاني ، ذو النظرة السلبية ، إن هذا الاتجاه الثاني قد أدرك جانبها محدودا من الحقيقة وهو حجب الأوضاع القائمة وإخفاها عن أن تقدم مفومات الحياة المشوذة . غير أنه - بدلا من أن يجد بصره إلى أمام - استدار إلى الخلف وارتد إلى الماضي محاولا أن يبعثه برمتة مرة أخرى ، وأن يصوغ الحاضر على هيئته ، متوهما أن آخر زمان هذه الأمة لا يصلح إلا عما صلح به أوهما . ثم يأتي الاتجاه الثالث وهو الاتجاه المستعرب . وهو ليس حجرا من اتجاهين السابقين ، وهو - إذا شئت - الدعة . ليس حيز منها في صورتين من صورته . ولأهما سطحية ، الله . تدعو إلى مجرد طمع الحشد العربي وارتداء قشرة أوربية بدلا منه . وكأننا بهذه القشرة الزائفة قد أصبحنا على مستوى العصر كالأوربيين سواء سواء . وثانيتهما صورة مدمرة . تدعو إلى أطراح الماضي كله ، وقطع دابر الحسرة التي ترصنا به . وهو تراثنا العربي بأسره في محاللات الحدة كافة دون تفرقة في مكوناته بين عناصر الموت وعناصر الحياة . إياها -

احتصار - طرزه تدعونا إلى الغناء في الكيان الأوروبي ونقيده في كل شيء . دون محصار أو تنصير ، ابتداء من صريقة بصر أمنا إلى الأمر . وانتفاء إلى مظهرهم الخارجي وسلوكهم . كما في ذلك مشتمهم وضربهم ارتدائهم للملاصم وضربهم تحبهم لبعضهم البعض . أو حتى تقاليدهم

۱۔ در بعضی سے ہر دفعہ کہ میں نے تم کو یاد کیا ہے
۲۔ میں نے تم کو یاد کیا ہے وہاں سے وہاں سے
۳۔ میں نے تم کو یاد کیا ہے وہاں سے وہاں سے
۴۔ میں نے تم کو یاد کیا ہے وہاں سے وہاں سے
۵۔ میں نے تم کو یاد کیا ہے وہاں سے وہاں سے

الأمم المتحدة • الديمقراطية • والحرية • والحقوق الأساسية

لقد صب ربه لك بكنوز حبه أروعها ألوانا وشفاعة يصبغ على سحره

مطالعة بعدة ، والامم شوری ، واحقوق قصاص ، والدين بسر ،
 ... هذا هو هذا في البيت شعر^{١١} .

١- هذه شجرة هيرثيا التاريخية التي ربما حدث بنا في
٢- ١٠٠٠ سنة قبل الميلاد لاسلامنا الشعراء ، ولكن غياب هذه المبررات
في ذلك يجعل حججه عن اعتمادها للشاعر المعاصر ، ومن أهم هذه
٣- ١٠٠٠ سنة قبل الميلاد التي كان يتم بها نقل الشعر العربي في
٤- ١٠٠٠ سنة قبل الميلاد في الإتياء ، وهو ما يفترض محلا من
٥- ١٠٠٠ سنة قبل الميلاد ، في مثل هذه العلاقة المحصورة بين
٦- ١٠٠٠ سنة قبل الميلاد ، في الإتياء ، وهو ما يفترض محلا من

١٠٠٠. وهو من سلسله كتبه بسهم الترق وتوحيد بين جمهور
سهم. وقد عني سمره التلمذ بناصر العلم ، وكان هذا على
حسب عصر اشهراته في كثير من الحالات . أما الآن ، وبعد اختراع
شعره ، بعد ان هو الوسيلة الأساسية لنقل القصيدة من الشاعر
الى سائر الناس ، أصبح من يشي منفردا بالشاعر على صفحات صحيفه
ومعه وكتب لا يتح إلى عمه غاية نوعه ، فعلا مباشرا ومشارك
به وفي غيره . والاصح إلى وفه واصحه معينة يذهب عندها كفه
وكتبت سائر القصص وهو كذا يتنوع . في قرأه للقصيدة -
ان يتحول بين اجرائها جيده ودهابا ، يتوقف ما شاء عند بعض
المواضع . ويسرع ما شاء عند مواضع أخرى . دون الحاجة إلى تقطيع
القصيدة إلى أبيات عديدة يسهل عليه استيعاب كل منها على حده . كما
في حال في موقف الاستماع الجماعي إلى القصيدة عن طريق الإنشاد

ومن غنائص شعرنا القديم كذلك ما يمثل في عدم إيمان شعرائنا
القديمي بأحمد صبيهم للحياة من حيث دورهم في تشكيل وجدان
الامة وصياغة دوقها ولذلك قل احتفائهم بالثقافة العامة . فما هذا
استثناءات قبله من أبرزها . ابو الملاء المعري . : « فيها كنا بعد الحديين
والنكلاميين والفلاسفة بمحوض في المعارف الشائعة في عصرهم . كان
الشراء يكتمون بحفظ التراث الشعري وتجويد الصياغة واحكامها

ومن هنا قل في شعرهم ذلك الطموح إلى استشراف المعاني الكونية
ويطوف في نتائجهم روح المعاصرة الفكرية والفنية التي يشرف بها الشعر

فی دلی ہو۔ وہاں ایک مسلمان جوہرہ ۔ ۱۰۔ شہرہ ۔ ۱۱۔
وہاں ایک مسلمان جوہرہ ۔ ۱۲۔ شہرہ ۔ ۱۳۔

بہ ہندو طبع میں متاثر ہو کر ایک مسخر حقید و جملہ میں
بہ ہندو متاثر ہو کر ایک مسخر حقید و جملہ میں

[illegible]

وہاں پہلے سے ایک مسجد تھی۔ وہاں سے ایک مسجد بنائی گئی تھی۔
اس مسجد میں ایک خانقاہ بنائی گئی تھی۔ اس خانقاہ میں ایک خانقاہ بنائی گئی تھی۔
وہاں پہلے سے ایک مسجد تھی۔ وہاں سے ایک مسجد بنائی گئی تھی۔
اس مسجد میں ایک خانقاہ بنائی گئی تھی۔ اس خانقاہ میں ایک خانقاہ بنائی گئی تھی۔

من هذه المقامات يتبين صلاح هذه النسخة في تدوينها
 من شعر (ميسر) وقصه ، غير قصص كذا حتى عهد مؤلف
 يعنى وقد نسخ نوح من وجدان الشاعر نفسى ، كما نرى ردوب النسخ
 انفسى وحكمه لا يخفى وانفسى في نفس ذلك حتى يفتى في عده
 لأولى النسخ عن نسخة النسخة الجديدة ، انتهى عهد ذلك
 من عهد ملكي شوق عن نسخة لاري ، يسيى أو أمة - يد ميلاد
 جديد ، من عهد مصنف ذلك - ينتهي بوقت فصح ملوك مصر
 عن أمة و قد عني فهم لبيب ؟ وهو بعد - نسحر من العزة الأولى " ،
 من عهد في مصر - حبيب لى بعد فحة يد من نظرون في حوهره و
 عهد لأقبل من حيث هو شوق في نسخة النسخة والأشياء ، لاس
 حيث هو من نيران والندبة - وهذا العهد الأصيل للشعر ينسخ
 عهد حتى سكر يصح مرادها حتى انفس داته في صور كفاة
 نفس بوجه رابعة و ثلث الحبيب بانه شعر ؟ وكذلك انتهى موسى
 من يد بوجه - نسخة من نسخة

[illegible]

ويسموه^{١١}

ومن قد نلص شعرنا القديم كذلك أنه قد خات عنه - في الغالب لأعم من مادجه - تلك المسمة التي يعلها اليوم من أساسيات كل شعر أصيل - بل كل فن أصيل - إما تلك المسمة التي أصبحت في زماننا هذا أهم أساليب التي تمخضت عنها الحركة النقدية الحديثة - ابتداء من «جون فريند» حتى «ليفي» في المدرسة الإنجليزية وما بناظرها في سائر المدارس الأدبية - هذه المسمة تتمثل في أن الشعر هو صوت الإنسان الفرد حتى يعبر الشاعر عن مواسم الحياة وآلامها وآمالها فإنه يعبر عنها من خلال فردية الخاصة - إنه صوت الإنسان الفرد الموجه إلى البشر جميعا ، فلا هو صوت جماعة من الناس ، ولا هو صوت ينجه إلى جماعة بعضها من الناس . وهذه حقيقة تزلزل المسمة البلاغية العربية المعروفة ، وهي أن البلاغة هي مراعاة الكلام لمقتضى حال المتحدث إليه . إن البلاغة - كما يراها النقد الحديث ، إن جاز استخدام لفظ البلاغة في هذا السياق - هي على العكس من ذلك تماما . إنها مراعاة الكلام لمقتضى حال المتحدث لا حال المتحدث إليه . وما كانت هذه المسمة باهية في تاريخ الفن ، فهي لما يرى صلاح عبد الصبور المدافع الأساسي للمعاصرة ضد الفنان ، ومن ثاباها ، غيا يرى ، ولندش كل حركات التجديد الشعرية ، من الرومانتيكية إلى الكلاسيكية الجديدة ، والسرالية ، والرمزية ، والدينامية ، وغيرها

من خلال هذه المنهجيات كلها ولدت حركة الشعر العربي الجديد (الشعر الحر) ، لغة عربية غريبة لكنها ذات قاموس معاصر ، وبناء عصوي متأسس لا مجرد قوالب مرسومة إلى جوار بعض ، أو مكتومة فوق بعضها البعض ، وبيرة هامة تنمذ إلى الأماق دون أن تحرق طيلة الأذن ، وموسيقى هارمونية حلت محل إيقاع طبول الشعر القديم وإن ظلت تستند أساسها من عروض الشعر العربي القديم ذاته ، بعد أن طوعته وأعادت تشكيله على نحو يتناسب مع تشابك هذه الموسيقى الجديدة وتعقيدها ، ثم هي في النهاية - أوفي البداية - أصوات متفرقة شعراء متفردين ، يبي كل منهم ثقافة عصره ويحسن تمثيلها ، ويدرك في الوقت ذاته مسئولية نحو الارتفاع بمسوى وجدان أمته وإعادة صياغة دورها وحاسبتها

هكذا ولدت حركة الشعر الحر وأثبتت أصالتها وحيويتها ، وبرزت على أنها المولد الحقيقي للجديد للشعر العربي ، وأن سائر محاولات السابقة ، سواء منها ما يرتد إلى الكلاسيكية الحديثة ، بمنزلة في محمود سامي البارودي ومن سار على نهجه من تخليص الشعر العربي من النكف والتقصير والركاكة والعمدة به إلى روحه الأولى . أو ما يشتمل بعد ذلك في تجديدات المدرسة الرومانتيكية من إبراز لدانية الشاعر وتفرده ، ومن رعاية مكثفة بالأحالة والصور ، ومن كسر لرتابة القافية الواحدة في القصيدة ، والتوسع في الاعتماد على المقطوعات الثنائية ورباعية والخمسية

إن كل هذه المحاولات لم تكن في جوهرها إلا محاولة لث الحياة في الحسد القديم ذاته ، أو هي - على أحسن الفروض ، وفي أكثر صورها

تطورا - لم تكن إلا محاولة للتحقق ، ومرحلة من مراحل السير نحو هذه الولادة الشاملة التي تخفت على يد مدرسة الشعر الجديد .

هكذا ولدت هذه الحركة وعت وازدهرت ، برعم المحجات التي شنتها عليها عناصر الحمود والموت من الاتجاهات السلمية والمحافظة ، تلك المحجات التي ملقت ذروتها بالمذكرة الشهيرة التي تقدم بها الأستاذ عباس العقاد إلى الدولة مطالبا إياها أن تحجب عن منابرها الرسمية هذا الكلام الذي يرغمه أصحابه شعرا في رأيه .

وإن كانت ولادة شعر العربي الجديد قد بدت عصيرة بالغة العسر لم يكن مولد القصة أو المسرح بهذا القدر من العسر أو الصعوبة . دبت أن تاريخ الأدب العربي لم يعرف هذه الألوان من فنون الأدب ، ولم يحلف لنا تراثا منها يتسلك به السامعون والمخاطبون . فالرواية - على سبيل المثال - هي ثمرة من ثمرات نمو البرجوازية الأوروبية في العصور الحديثة ، إنها ثمرة لاختراع المطبعة ، وهو الأداة من أدوات التعبير - إنها إطار أوروبي استناره رواد الرواية في بلادنا ، ومرجوه ببيئة العربية ، أشطصها وأحداثها ومواجهها ، فكان المولود الجديد ، الرواية العربية . ثم هكذا نشأت الرواية العربية في أحضان حركة الترجمة والتعريب . ثم انتقلت بعد ذلك إلى مرحلة التجربة المستقلة ، معتمدة على التراث الرومانتيكي الأوروبي . وما رواية «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل إلا تقليد واضح للرومانتيكية الفرنسية ، وما روايات طه حسين إلا خليط من البلاغة العربية القديمة والإحساس الباريسي . أما القصة القصيرة فقد كانت احتذاء لاداع هوبسان وتشيكوف . ومن أكثر عاداته براعة لدى جيل الرواد في رأى «صلاح عبد الصبور» هو ما يشتمل في مجموعة «الثلج الأسود» ونصص أخرى ، للأستاذ سعيد قطي الدين

بدأت الرواية والقصة القصيرة هرد احتذاء بحدج الأدب الأوروبي ، ثم تابعت نموها وتطورها المستقل الذي واكب ما شهدته بلادنا من تطور اجتماعي وثقافي . فالمسافة الفكرية بين زينب وللاية نجيب محفوظ هي نفس المسافة التاريخية بين أوائل القرن العشرين ومتصفه^{١٢} . ومع هذا فإن صلاح عبد الصبور يقرر (مع ملاحظة أنه قد كتب كتابه هذا في منتصف الستينات) أن وإن كنا قد استوحنا رواية القرن التاسع عشر ، رواية تولستوي وديكنز وبنالك ، فإننا لم نستطع تجاوزها إلى رواية القرن العشرين . وهو لا يعني برواية القرن العشرين ذلك الاتجاه الذي يتجلى عند باتالي ساروت وجان جينيه وغيرهما ، بل هو يعني بها روايات بروست وجويس وكافكا وفوكس .

إن رواية القرن التاسع عشر تعتبر من مجتمع بسيط سيب ، واضح الأوصاف والمواضعات والمشكلات والقضايا ، قادر أو يحين إليه أنه قادر على التعبير بين الحب والكراهية ، وبين الخير والشر . أما مجتمع القرن العشرين فهو مجتمع معقد فاسطت قصدياه ومشكلاته ، واحتضنت المواطنف فيه ، وفقدت مدلولاتها ، وأصبح أبنائه عاجزين عن التفرقة بين الأبيض والأسود ، بين الخير والشر . وقد انعكس هذا على رواية القرن العشرين ، وتبرز عنصر جديد في بنائها ، وأصبح هذا العنصر الجديد بهذا أساسيا من أبعادها ، هذا العنصر هو الذكرى واحتلاط

غير أن صلاح عبد الصبور يستدرك على ما لاحظته من عجزنا عن تمثيل الرواية الجديدة ليشير في مواضع لاحقة إلى أن هذا اللون الجديد من الرواية قد بدأ يعرف طريقه إلى أدبنا في الأعمال الأخيرة لتجيب محفوظ (مرة أخرى يشير إلى تاريخ نشر هذا الكتاب - عام ١٩٦٦ - ومعظم المقالات الواردة فيه ترجع كتابتها إلى ما قبل ذلك التاريخ) ، وفي أعمال عثمان كنفاني وبعض أعمال قصي خيام

وحيث ينتقل صلاح عبد الصبور إلى الحديث عن المسرح يجدد وقد عني أشد العناية بتسجيل ملاحظة مهمة لا يفتأ يعود إلى التنبؤ بها بين الحين والحين ، تلك هي أن المسرح في جوهره هو النص المسرحي المؤلف لا المخرج ولا الممثل ، وحيث لا يوجد المؤلف المسرحي الذي يستمد موضوعاته من شعبه وبيته ، لا يمكن القول بوجود مسرح حق لو وجد المخرج والممثلون والخشبة والديكور والأضواء .

وهكذا أخطأ كثيرون من مؤدعي المسرح في بلادنا عندما ذهبوا موبده في مصر إلى أواسط النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد سليم النفاش السوري الذي هاجر إلى مصر أيام إسماعيل باشا على يد يعقوب صنوع الذي قام بتكوين فرقة مسرحية مصرية على غرار الفرق التي كانت تقوم بتسبيل الجاليات الأوروبية في القاهرة . إن يعقوب صنوع - بما يلاحظ صلاح عبد الصبور - لم يستمد من الشعب ولا هو توجه به إلى الشعب . لقد كتب صنوع «الأوبرا كوميك» ، أي «المهزلة الغنائية» ، التي هي أقرب إلى الغناء منها إلى المسرح . وقد كان هذا طبيعياً ، لأن فرقته قد ولدت في أحضان القصر لا في أحضان الشعب . ومن ثم تعد انجذبت إلى اللون الذي يجد فيه التذويرو وعلبة القوم - لا الشعب - مرضاتهم .

إن الأب الشرعي الذي كان ينبغي أن يخرج من صلبه للمسرح المصري هو خيال الطل ، هو ذلك الفن الذي استقر في مصر قروناً طويلة ، مبعداً عن آلام الشعب المصري ومشكلاته . وإن اتخذ تعبيرة صورة ساذجة . فقد بدأت هذه الصورة تتضح نسبياً في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، حيناً بدأت شخصياته تتأخر ، وعندما بدأ يستعين برسم لسانه ، كما هو الحال في تلك المسرحية أو تلك «البابا» ، كما كان يطلق عليها في ذلك الحين - التي ألفها الشيخ داود المطار ، والتي تسجل مرحلة من مراحل الحرب الصليبية ، واسمها «حرب المعجم» .

كان يمكن خيال الطل إذن أن يكون آباء فلياً للمسرح المصري . غير أن يعقوب صنوع أعيد هذا المنبع الشعبي الأصليل وأتجه إلى المهزلة الغنائية . ثم ظل المسرح المصري بعد ذلك محصوراً في هذا النطاق ، بالإضافة إلى نطاق الأعمال المترجمة أو النقتة ، نحو خمسين عاماً ، أو عن وجه التحديد حتى تلك السنوات التي سبقت ثورة ١٩١٩ حين شهد المسرح المصري محاولات للتأليف المسرحي على يد فرح أنطون ثم محمد تيمور . غير أن المحاولة ما لبثت أن أجهضت بمسرح الرخاوي ويوسف وهي .

«كان مسرح الرخاوي ويوسف وهي لونا من المراهقة الفكرية حين يحاول التشبه بالأجانب ، قبل أن تتمو شخصيتها المستقلة ، فليس البرانيط بعد أن ترحلقها إلى الخلف لتبدو كالطرايش» ، يطلق الأسماء الأجنبية على مطاعنا ودور لونا وشوارعنا وأبنائنا .. وكان في كل منها استغلال ساذج لفضيات الناس بتحويل تطلعاتهم الاجتماعية إلى القعة على القصور وعيها ، وكان في كل منها ما يشيع في المسرح الفقير عادة من استعمال النمط Type بدلاً من الشخصية Character وذلك هو الاتجاه الذي انحدرت إليه فرقة مناعة لقلبك . وغيرها من الفرق الغابطة

ومن هذين التيارين العارمين ولد مرح توفيق الحكيم . وقد وند في فراغ ، لأن الأصول المسرحية التي استمد منها أهل الكهف وشهرزاد لم تكن قد عرفت بعد . ولم يستطع مسرح شوقي أن يتأقدها لأنه كان غناو قبل أن يكون مسرحاً .^(١٧) وهكذا عاش المسرح المصري أزمته : «رما تخلفه وولادته التي لم تنفج إلا جزئياً في منتصف الخمسينيات من هذا القرن» ، بعد إنشاء المسرح القومي ولربطها هذا للمسرح بالمؤلف العربي ، وخروج جيل من الكتاب المسرحيين في مقدمتهم بهاد عاشور ويوسف إدريس وطلق الخولي وألفريد فرج وسعد الدين وداد وغيرهم .

وبعد فلعلنا في السطور السابقة قد استطعنا أن نعرض بالإطار العام الذي دارت فيه دراسات هذا الكتاب ومقالاته . ونبقى بعد ذلك الموضوعات التفصيلية لهذه الدراسات والمقالات ، وهي رغم تباينها وتناثرها وانتقالها من الشعر إلى النثر ، من الرواية إلى المسرح ، من شرق إلى العقاد ، ومن نجيب محفوظ إلى يوسف إدريس ، فهي تصدر جميعها وكما أسلفنا عن رؤية واحدة وموقف فكري واحد ، ألا وهو إيمان المؤلف بأن موت الفن هو موت الأمة . تبقى بعد ذلك هذه الموضوعات التفصيلية التي لاغنى لفارئ عن الرجوع إليها في أصلها ، وإن كنا قد عمدنا في الغامش الأخير من هذا العرض إلى وضع فهرسة تفصيلية لموضوعات الكتاب^(١٨) . مع الإشارة للمكرة الرئيسية في كل منها استكمالاً للعائدة المشودة

• هوامش •

- (١) راجع على سبيل المثال :
- صلاح عبد الصبور : «ماذا يبقى مهم للتاريخ»
- صلاح عبد الصبور : «تعبية الصبور المصري الحديث»
- (٢) صلاح عبد الصبور : «حي ظهر الموت» ص ٩
- (٣) ، (٤) المرجع السابق : نفس الموضع
- (٥) المرجع السابق ص ٨
- (٦) عاد الأستاذ صلاح عبد الصبور إلى تناول نشأة الفكر السياسي المعري الحديث في كتابه «تعبية الصبور المصري الحديث» ، حيث يرفق في صفحاته الأخيرة عند العبارة المثل : «لنرجع إلى الثقافة الغربية ومعومات الشخصية المصرية»
- (٧) صلاح عبد الصبور : «حي ظهر الموت» ص ١١
- (٨) صلاح عبد الصبور : المرجع السابق ص ١٠

(٩) نلاحظ هنا أن صلاح عبد الصبور يبدأ الحديث عن الشعر في مقدمة الكتاب ثم يعود إلى الحديث عنه في القسم الثالث. ونفس الأمر بالنسبة لقرويه ولسرح. وقد قرأنا أن جميل حديثه عن القصيدة الشعرية في موضع واحد من هذا الموضع. أما عن اختيار التعصیل لموضوعات الكتاب فهو شير إليه في هامش (٦٤).

الواقف الأدب

١- تجربة نقدية

التحليل التفسيري لمسرحية «ليل والمجنون»

٢- شهادات المعاصرين

٣- صلاح عبد الصبور في الإنجليزية

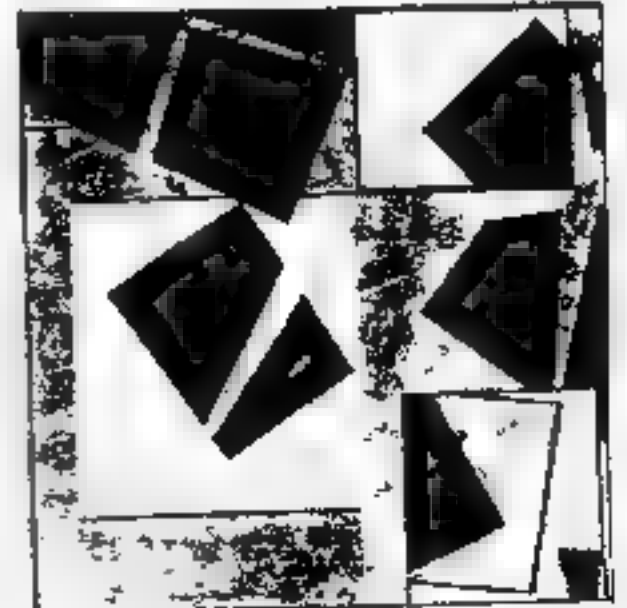
٤- صلاح عبد الصبور في الفرنسية

٥- رسائل جامعية

٦- مناقشات

٧- وثائق وصور

٨- بيلوجرافيا



تجربة

نقدية

النخيل النضيميني لمسرحية "ليس لي والمجنون"

□ فدوى ماطي - دوجلاس

للقصة

عندما سألني صديق صلاح عبد الصبور أن أكتب دراسة تحليلية عنه ، لم أنصّر أن الكتابة ستكون تحت هذه الظروف . وأنا أكتب الآن هذه الملاحظات بحسب الحزن على فقد صلاح ، ليس ككاتب وكاتب فحسب ، بل كصديق وكإنسان أيضا . أغنى فقط لـ أنه كان ما يزال يتنا وأحبه هذه الكلمات المكتوبة عنه .

وكما هو واضح من العنوان فإنني سأتكلم في هذه المقالة عن مسرحية عبد الصبور المسرحية "النخيل والمجنون" . ولا شك في أن القارئ يعلم أن صلاح عبد الصبور ألف خمس مسرحيات شعرية ، وبأساسه "الحلاج" (١) ، "مسافر ليل" (٢) ، "الأميرة تنظر" (٣) ، "ليل والمجنون" (٤) ، وبعد أن يموت الملك (٥) . وبالرغم من أن المسرحية التي سنتكلم عنها ليست المسرحية الأخيرة التي كتبها عبد الصبور فإنها - في رأيي - أفضل مسرحية ألفها الشاعر للرحوم

والقصة تدور حول أشخاص يشتغلون في إحدى المجلات بالقاهرة قبل عام ١٩٥٢ ، أي قبل الثورة . وهم بعد أن ألفوا في أثناء مهدهم لجمعهم الأسبوعي على تأسيس فرقة تمثيل ، اختارهم الأستاذ - كما قال هو نفسه

ما رأيكم في قصة حب ؟

أذكر أنا مثلا في صبري قصة شوقي الحلوة صون ليل (٦) .

هذه قول مرة يوضح لنا المؤلف فيما السبب في اختيار عنوان المسرحية . و "قصة شوقي الحلوة" هي طبعا مسرحية أحمد شوقي "مجنون ليل" التي كتبها الشاعر في سنة ١٩١٦ (٧) . وفي المسرحية التي جعلت في داخل مسرحية صبيد الصبور Play within a play ستعلم دور ليل إحدى الشخصيات المسماة ليل أيضا . ويسند دور المجنون إلى شاعر اسمه صبيد . وبالرغم من أن الأشخاص اتفقوا على تمثيل مسرحية شوقي ، لم يبدأوا بتمثيل الأدوار في

التي تمثل نصا يشتمل على إشارات إلى نصوص أخرى ، وورثيد - من ثم - بهذه النصوص الأخرى ، تسمى التضمين Intertextuality . هذا النوع من التحليل للنص الأدبي هو التحليل النصي ، ويعني البحث في نص أدبي يشتمل في نص آخر . وعلى نفس هذا المنهج يشتمل النظر النقدي أولا على دراسة القطعة الأدبية المختارة ومكانتها في النص الأصلي ، وثانيا وضعها في النص الجديد ، ومن ثم الكشف عن العلاقة بين النص القديم والنص الجديد .

للمسرحية

وقبل أن يبدأ التحليل ، لنقل كلمات قليلة عن المسرحية : فهي تقع في ثلاثة فصول ، الفصل الأول يشتمل على ثلاثة مناظر ، والفصل الثاني على منظرين ، والفصل الثالث على أربعة مناظر

مسرحية ليل والمجنون ، مسرحية حبقة جدا ، لها طبقات مختلفة . والنهج النقدي الذي سأبينة في هذه الدراسة سيبدأ بقراءة للنص توضح لنا صفاته الخاصة .

إننا سنتكلم عن المسرحية كقراءة وليس كمصراعين ، أي إننا سنبهم بالنص المكتوب فقط . والنص المقول هو طبعا نص أيضا ، في وسع الناقد أن يبحث عنه . ولا شك في أن أثر النص على القارئ يمكن أن يختلف من قارئ إلى قارئ

ومن الأشياء التي يلاحظها القارئ في المسرحية استعمال المؤلف قصدا من نصوص مأخوذة من الأدبيات العربية والعربية . وهذا شيء طبيعي عند بعض الكتاب ، فهو لا يشتمل في هذه المسرحية صعب ، بل في كثير من المؤلفات الأدبية المكتوبة في العالم كله . ودراسة هذه النصوص الخاصة وما تلعبه في المسرحية من دور متساعدنا على فهم المسرحية ، وعلى كشف العناصر المهمة فيها : الحب والزمن . وهذه الظاهرة

المسرحية من أولها ، بل انتظر الأستاذ بعض الآيات من شوقي وطلب من سعيد أن يكررها ، وستكلم عن هذه الآيات فيما بعد .

وفى المنظر الأول من الفصل الثالث يرى ليل وسعيد فى غرفة سعيد وهما يتكلمان عن طفولة سعيد ، ليل يحبه وتريد أن يتكل حبا معه ، ليس فقط بالزواج ، بل بالعلاقة الجنسية أيضا ، كما تقول هي نفسها

جسمى بمثلك كما تسمى الطينة أن تخلق
جسمى بمثلك كما تسمى النار النار^(١٦)

وفى المنظر الثاني من الفصل الثالث نجد الزملاء ، سعيدا وزيادا وحسانا فى مقهى ، ثم يخرج من صبرير وبغى أغنية شعبية . وفى أثناء هذا المنظر يكشف الثلاثة أن أحد وملاهم فى البجعة وهو حسان ، الذى كان فى السجن ، قد صار جاسوسا .

والفصل الثالث يدل على ختام القصة ، إذ يذهب حسان إلى بيت حسان حيث يجابه ويحاول أن يفتكه ، ولكن الرصاصة لا تصيبه . وفى نفس الوقت ، يدخل زياد وسعيد البيت ، ويخرج ليل من الغرفة الداخلية وهي فى «ملايس تحية»^(١٧) ويهرح حسان مع حسان وزياد خلفه ، أما سعيد فيبقى مع ليل ويسألها عن علاقتهما مع حسان

والمنظر الثاني من الفصل الثالث يبدأ مع سعيد وليل فى نفس الغرفة . يبدو لنا أن سعيدا قد نام ، وأنه كان ينادى ليل فى أثناء نومه . ثم هما يكرران فى الحوار بينهما أبياتا من مسرحية شوقي ستكلم عنها فيما يلى . ثم تحت ليل سعيدا على النوم . وبينما هو مستلق يدخل حسان ، فيقبله سعيد ، ويأخذ نكالا كان فى الغرفة ويهال به على حسان . وعندئذ يصبح حسان

خالفى المنون

وتجيب ليل :

مجنون مجنون مجنون^(١٨)

وفى آخر المنظر نسمع بالبحر صرير ينادى بأن القاهرة احترقت .

والمنظر الثالث فى الفصل الثالث يظهر فيه الأستاذ فى غرفة التحرير مع بعض الزملاء حيث يقرر كل واحد منهم (إلا الأستاذ) أن يضى فى طريقه الخاص بعيدا عن المدينة

وفى المنظر الرابع من الفصل الثالث ، وهو المنظر الأخير فى المسرحية ، يجد سعيدا فى المجلس . ويبدأ المنظر مع الأستاذ وسعيد ، وفى آخره تدخل ليلى وتحس القارئ فى هذا المنظر بأنه لم يعد سعيد بعد هذه الحوادث كلها علاقة بالواقعية ، فعندما يحاول الأستاذ أن يتكلم معه ، يرد عليه بالتفصيح إلى شعره . وعندما يسأله

هل أرسل لك دحالا وطعاما ؟

يجيب سعيد

لا .. فنى فى عن لمة

كنت أولها وأنا طفل^(١٩)

وحين تدخل ليل تتأذى باسم سعيد مرتين ، لكنها لم تبه بكلمة بعد ذلك . وحينا سأفها سعيد : «هل كنت تحبته ؟ » لم ترد . وكانت آخر كلمات فى المسرحية هي كلمات سعيد :

لما ولت مفقود بين طرفين

أنا

أنا أنتظر القادم ...^(٢٠)

التصميم والتحليل

كما قلنا سابقا ستكلم أولا عن التصميم فى المسرحية وستقبل بعد ذلك إلى عناصرهم هو عنصر الزمن فى ليل والمفرد . وفى معنا أن قسم أمثلة التصميم فى المسرحية إلى قسمين عامين :

القسم الأول يشمل على النصوص للأغصنة من الأدب العربى .

القسم الثانى يقتصر على نصوص من الأدب الغربى

ونصوب الأدب الغربى فى مطبوعان :

الأول هو أحمد شوقي ، والثانى هو الأدب للشعبي

ولا شك فى أن أحمد شوقي يلعب دورا مهما جدا فى مسألة الإكمام التى حدد عهد العصور^(٢١) . فمعظم النصوص التصميمية مأخوذة من مسرحية شوقي التى ذكرناها : هجون ليل . ونطالما كتبت شوقي فى المناظر التالية :

١ - المنظر الثانى من الفصل الأول عدة مرات

٢ - المنظر الثانى من الفصل الثالث

وفى حين نطالما النصوص المأخوذة من الأدب الشعبى مرتين فقط من خلال الأغنية الشعبية التى يثبها الضيرير فى المنظر الثانى من الفصل الثانى . لكن فضلا عن هذه القطع الأدبية العربية يستعمل المؤلف قطعا من نصوص أخرى لا يعتبرها أمثلة للتصميم ، وهي قطع تتنسل على أشياء عطفية ، فعلا فى نهاية المنظر الأول من الفصل الأول بترأ زياد قطعة فى إحدى الصحف تحكى حكاية شرطى تحت عيناه ، شابا وفاتة فى أحد للمحنات الخالقة الضوء ، فتروصد لها ... وسأفها المنظر

وحين المصحى :

«وعن يحيى لرجال الأمن مروءتهم ومهاسنهم للخلق الطيب ، فلاهم بلا أخلاق لا قبل ولا تقدم ... بل إلا تنفى لو حلت الأمة من هذه الممرجة العنصرية ، مثل القبيحة وليس للميوهات ...»^(٢٢)

وبالرغم من أن هذا النص يمر بوصفه نصا

مأخوذا من نص آخر ، فسوف لا نعتبره مثلا للظاهرة التى تتكلم عنها ، فسيين

أولا لأن هذا النص ليس نصا أدبيا حقيقيا

ثانيا لأننا لا نقدر أن نثبت حقا أنه ليس من إبداع المؤلف نفسه . وهناك نوع آخر من النصوص التى لا نعتبرها أمثلة للتصميم الحقيقى ، ففى المنظر الأول من الفصل الثانى عندما يرى سعيدا طفلا مع أمه تكرر الأم تربية لتتروم الطفل^(٢٣) ولكننا لا يمكن أن نهم بأهمية الأم بوصفها مثلا للتصميم ، لأننا نرغم أن النص مستعمل كحوار عادى يقدور به شخص من هما الأم والولد ، وأن ليس له أهمية أخرى . ولنبتنا فى هذه للمسرحية نوع آخر من النصوص وهو شعر سعيد .

وفى المنظر الثانى من الفصل الثانى مثلا يشد سعيد خريدة كاملة له حوائها «يوميات لبي مهروم يحمل قبا ، يتظرفها يحمل سيفا»^(٢٤) . وفى الحقيقة يشد سعيد أبياتا من شعرة مرثى عدة فى المسرحية . ولو كانت هذه الأبيات لشاعر حقيقى لاعتبرناها أمثلة للتصميم ، أى إنه لو كان لهذه الأبيات وجود أدبى خارج النص للمسرحى لعددهاها أمثلة للتصميم ، ولكن النص مادام من إبداع المؤلف أو شخص ما فى المسرحية ، فيجب على الناقد أن يعتبره كأية كلمة أخرى فى الحوار

ويشكل عام لأن وجود الإطار لأدبى أو غيره يبراد نص لا يمكن للمحقق التصميم . فالتصميم أساسا هو رابطة بين نصين أدبيين حقيقيين

ولنرجع إلى أمثلة التصميم فى مسرحية عهد العصور ، فهناك مثلا لأن مأخوذا من الأدب الغربى : وفى المنظر الثانى من الفصل الأول يشد الأستاذ أبياتا لبروتول برضت^(٢٥) ، وفى بداية المنظر الثانى من الفصل الثانى نجد أبياتا لبروتول^(٢٦)

لكن ما أهمية هذه النصوص كلها ؟ وما دورها فى المسرحية ؟ وماذا تقول لنا عن المسرحية نفسها ؟ كما قلنا من قبل ، يشد الأستاذ أبيات لبروتول برضت فى أثناء حديث طويل :

لكن ما أوجبتا للحب

ما أوجبتا أن نسمع كلمات برضت الطيب

«إنا حين أردنا عهد الأرض ليست فيها الحب

ما استعنا من وطأة ميراث الماضي ...

فن نعرف حب رفيق برليفه»^(٢٧)

كما يشد الأستاذ نفسه إلى الأبيات بوصفها لشاعر الألمان برضت ، ويستعملها فى أثناء الحوار لتثبيت كلامه فى الحب . لكن هذا محسنى سطحي . ليس واضحا من النص فحسبه ، بل لا يقودنا على محورا إلى ما وراء النص . والحقيقة أن هذه الأبيات من برضت تمثل مرتكزا أساسيا بالنسبة إلى تطور المسرحية

والأصل الأدبي للآيات هو قصيدة ليربح سبحة إلى مولوديين بمصر... ولهذا النص أهمية لا يوصفه مثلاً للتصنيف بحسب ، بل بوصفه مشكلة في الترجمة كذلك ، فالحقيقة أن الشعر المائل في مسرحية عبد الصبور ليس شعر بريحت بعينه وإنما فإن عبد الصبور لم يبدأ على مصدره عند الشاعر الأثري ، ولكننا نلاحظ على الآيات في قصيدة ليربح تكلم عن الصداقة

Die Wir den Boden beraten Wolten für
Freundlichkeit
Konnen Selber nicht freundlich Sein

وقد نص صلاح عبد الصبور لا يقتصر الأمر على الإشارة إلى الحب ، فهناك إشارة أخرى واضحة إلى الماضي لا توجد في النص الأثري الأصلي كما هو الحال . وليس في وسعنا أن نثبت حقائق وأين غير الشاعر العربي النص الأصلي ، فربما أخذ شعر بريحت من مؤلف ثان أو من ترجمة غير في النص الأصلي وعلى كل حال فهذا الأمر - من الوجهة الملهجة - لا يبعث كثيراً ، لأن السؤال المهم إنما يتجه إلى نتيجة غير الآيات والدور الذي يلعبه هذا التعبير في المسرحية .

وبصفة عامة يمكننا أن نغير موضوعين مهمين تدور حولها المسرحية ، وهما الحب والزمن . وفي الحقيقة فإن النص للنسب إلى بريحت بشير بلا شك إلى هذين العنصرين وبالإضافة إلى ذلك هذان الموضوعان ليسا مستقلين ، بل تتداخل بينهما علاقة ضرورية في المسرحية . وسنبعث عن هذه العلاقة فيما يلي

الحب في عصر بريحت واضح شأن شأن شأن الزمن ، إذ نقول

إنا حين أردنا نهد الأرض لبنت فيها الحب
ما استطعنا من وطأة ميراث الماضي ...

ولكن ، صورة الحب التي يرميها لنا هذا النص خلاص ، في الحقيقة هي صورة لمعية لم تتحقق بعد ، إذ لم يستطع الشخص أن يعرف «حب» رفيق برفيقه . ومن الوجهة الفنية يمكننا أن نعتبر هذه الآيات وصورها في المسرحية هي : الحب والزمن والعلاقة بينهما

أما الآيات للأخوة من ت . م . س . إليوت فنتطأنا - كما قلنا - في أول النظر الثاني من الفصل الثاني ، حيث يرى الزملاء في طهي وهم يحسون على مائدة ، وه النساء يرحن ونحن (كما تقول الإشارات المسرحية) . وعندئذ يند سعيد

النسوة يتحفظ ، يرحن ، نحن
بدون مكابيل أنجب^(١٧)

ومع هذه الآيات من قصيدة إليوت الشهيرة «أغنية حب ج . ألفرد بروروك» وفي هذه القصيدة لأهمية تتكرر الآيات المشار إليها مرتين^(١٨) . ونحن

أن احتمال هذه الآيات في مسرحية عبد الصبور يمكن أن يفهم من وجهة العمل الترمي ، محسنة في الإشارات المسرحية أو ، النسوة يرحن ونحن ، فإذا ما اقتعد سعيد الآيات من ت . م . س . إليوت به - هذا الإشاد طيب أي في التحويل الذي يتم في مسرح القارئ من لإرتداد المسرحية إلى قول سعيد يظهر سطحيًا وبسيط . ومع ذلك فإن يردد هذا الشعر ليس عريب . من وجهة المسرحية يمكننا أن نعتبر هذه الآيات - كـ «أصبر» آيات بريحت - مرة لنص الشعر التي تكلمنا عنها في المسرحية

إن أغنية بروروك قصيدة يتم فيها العمل بشيخوخة ومع أنه خالف من انس والحس فهو في نفس الوقت عاجز عن التعبير وسوف تصبح الزمن وعلاقته بالمثل سعيد في «ليل» والمختون ،

ولكن هل هذه هي الأهمية الوحيدة للآيات إليوت ؟ الحقيقة أن هذه الآيات ليست مهمة من حيث مصدرها الأدبي بحسب ، بل بوصفها دليلًا على مسألة العلاقة بين الحنين

في الشعر الموزون الذي دار بين ليل وسعيد في النظر الأول من الفصل الثاني نجل لنا بدون شك موقف الشخص من الحب ، إذ يقول سعيد .

مر لوه . الحس
لحس الأملية
وجه الحب القلوب
ولحب ليل

لا ، بل وجه الحب للحنين^(١٩)

وإذ لم تكن لسعيد أية رغبة في الحب ، وبالإضافة إلى ذلك فقد يرى أن الحب لانه

وليرجع إلى شعر إليوت ، فبعد أن يشهد سعيد بأنه رحمه حسان عن معناه ، فيحب سعيد معناه أن المعاصرة المصرية

عند نصف القرن الأعل بالمنطقة الريفية
كي نعال من قبة نصف الجسم الأسفل

ويصعب الزميل الآخر ريباد
معناه أيضا

فما لم تصبح عصريين إلى الآن
حتى في الشعر^(٢٠)

وهذا نصير بدل ما شك على علاقة الحس بالشر للشد ، على الأقل في عصر الشخص وكما عتدا بصرام الشعر بهذه الطريقة يخلقنا هذه العلاقة في ضمير القارئ قبلون هذا النصير لم يكن ليصبح الشعر معنى إلا لغنى السطحي ، وهو أن لقاء يرحن ونحن ويكلس عن ميكابيل أنظر وهذه هو المعنى الذي يتخلل على الأكل إلى القارئ الذي ليس له معرفة بقصيدة إليوت . وماذا يمكننا أن نقول عن الصلة الواضحة بين هذه الآيات ، التي تكلم عن النساء ، والمهر ؟ هل هنا هو رأي سعيد في

... ر . م . س . هذه الآيات وتفسيرها هو بمثابة تحويل معنى من اهتمام الراوى في أغنية بروروك ، إلى اهتمام سعيد في مسرحية عبد الصبور

وبالإضافة إلى ذلك لو نظرنا إلى عنوان التضميني فطالعتا المعنى فيها التي تكلم عنها . فبدأ مع ت . م . س . إليوت

إن عنوان القصيدة «أغنية حب ج . ألفرد بروروك» يمثل لنا في وضوح نص الاهتمام الذي يربو في القصيدة الأصلية ومن ثم في المسرحية وأما صيغة بريحت صوب يذهب دوراً أيضاً في عناصر المسرحية . إن عبارة «إلى مولوديين بعد» كمنوع بعض بشكل عام إلى قصيدة سعيد التي يتكلم فيها عن بي مهروم يتطرب بأن بعدة^(٢١) . واهتمام الشاعر من يحمي بعده يحمل نفس الدلالة التي يحملها عنوان قصيدة بريحت . ومن ثم فإننا نكتشف أن موضوع الأدب العربي المتعلقة في مسرحية عبد الصبور مهم حتى في محاولة ، من حيث إنها تحظى نفس الهدف . وهي أمثلة للتصميم حين يصبح مرةً انعكس عنها العناصر المركزية في نص «ليل» والمختون ،

ومادام من النصوص العربية المستخدمة على أساس تضميني ؟ كما قلنا سابقاً فإن السويحي اللذين استند إليها صلاح هما الأدب الشعبي ومسرحية شوقي ، مختون ليل . كما الاستعداد من الأدب الشعبي لطالعتا في النظر الثاني من الفصل الثاني ، ونقصد بهذا الأهمية الشعبية التي ينفخها المعنى الصوري في المعنى مرتين

والله إن معدي دماي لاسكنك يا مصر
وأي لي فيكي حبة فوق الحبة لصر
واجب منادي بنادي كل يوم العصر
ذي مصر حبة حبة لي يسكنها
واللي بي مصر كان في الأصل حلواني
يا ليل .. يا ليل^(٢٢)

ما أهمية هذه الأغنية ؟ إنها في الحقيقة لا تساعد كثيراً على فهم العناصر التي تعبنا في هذه الدراسة ، وإن كنا لا نعير إنها لا أهمية لها من وجهة نظر أخرى ، إذ يبدو أن أهمية هذا المكان ترتبط بالدلالات والمظاهر الشعبية ، ويمكن أن يكون سعيدا لدى خالد يدر من مسرحية عبد الصبور من وجهة سياسية .^(٢٣) ومع أن منه حبة تتضمن باتأكيد إشارات تساعد على شرحها سندسب هذا لا يتم بهذا النوع من التحليل في أثناء دراسته ، فالذي يعبنا هنا هو الشرح الأدبي ، وحسب التحليل التضميني

ولكن للأهمية الشعبية أهمية أخرى لعموم من وجهة النما مثل هذه لأغنية الحالة الوحيية لاستخدام العامة في المسرحية كلها ، فمن لذلك من هدف «بطيخة الخيال تحقق لأغنية مريده» من السجاع . كانت «أغنية» وبالإضافة إلى ذلك يمكننا أن

نرم أن استعمال هذا المستوى من اللغة يساعد فكرة
الدلالات الشعبية التي ذكرناها هنا سبق

أما النصوص المأخوذة من مسرحية أحمد شوقي
هي بدون شك مفيدة جدا لفهم مسرحية عبد
الصبور. وقد أشرنا مرات عدة إلى مسرحية شوقي
وكيف أن أثرها في عصر عبد الصبور له أهمية خاصة ،
حيث يمثل التصميم بصوره مستمرة ، إذ إن
موضوع مسرحية عبد الصبور هو غنى شوقي
شوقي ، وحقق في المناظر التي لا تزد فيها أبيات لشوقي
فإن مسرحية تظل دائما مبهمة غمما في ضمير
القرى .

ولقد ذكر أحمد شوقي للمرة الأولى في المنظر
الأول من الفصل الأول ، أي في أول منظر
للمسرحية ، حين يقول الأستاذ

ما رأيكم في قصة حب
أذكر لنا مثلا في عصر قصة شوقي المملوكة
بجوت ليل^(١٢٨)

هذه الكلمات تدل على أثر شوقي لا بوصفه
مصدر إلهام فحسب ، بل بما لمسرحية كذلك من أثر
نصافي إيجابي ، على الأقل في ضمير الأستاذ .

وبدأ المنظر الثاني ببيت تلعب دورها في
المسرحية إذ تنشد :

أحق حبيب القلب أنت يجاني
أعلم سرى أم نحن مستحيين
أبعد ثراب للهد من أرض هجر
بأرض السيف ، نحن عذريان^(١٢٩)

ومصدر هذه الأبيات هو المنظر الثاني من
الفصل الرابع من مسرحية شوقي^(١٣٠) هذا المنظر هو
حقا مصدر كل الأبيات المأخوذة من شوقي ، التي
مجدها عند صلاح عبد الصبور . وسبقت أهمية هذا
المنظر في مسرحية شوقي فيما يل

ونرجع الآن إلى مسرحية عبد الصبور ، على
فهم المنظر الذي تبدأ فيه ليلي في الإشادة بحث
الأستاذ صفيها على تكرير أبيات من شوقي مظهرها :
« تعالي نعيش بالليل .. » ، لكن ماذا يحدث عندما
يتبدد معبد بعض هذه الأبيات ؟ حيث يوضع
الأستاذ بقوله : « ولا .. » ويضيف :

هات من القلب ..

ماذا يعني من ليل في هذه الكلمات
إنك تبني بها أن تكسر قشر عائلتها ،
تخرج منه امرأة طفلة
متبرلة بالشهوة والعصم
تبعك إلى جزر الحب الملعون^(١٣١)

وبعد هذه الكلمات يبدأ صعيد مرة أخرى في
إنشاد أبيات شوقي :

تعالي نعيش بالليل في ظل قفزة
من السعيد لم تسبق بها ليلتان
تصالي إلى والد علي وجندول
ورنة عصفور ، وأهكة بيان
لحالي إلى ذكر الصبا وجونه
وأحلام عيش من ذو وفان
فكم ليلة بالليل في عمة الصبا
وقبل الفرى ليت يذات معان
أخذنا وأعطينا إذ الهم لولعي
والد نحن علف الهم مسترزان
ولم تلك ففري قبل ذلك ما الفرى
ولا ما يهود النفس من عطفان
من النفس ليل فري تلك من فري
كما لف مستلاريا عردان
تدق قلة لا يعرف الزمن بعدها
ولا النقم روحانا ولا الجيدان
لكل نسم في الحياة وضبطة
على شفتينا حين تلطفان
ويخلق صغراتنا عصفورا كأنما
مع القلب قلبه في الجوارح^(١٣٢)

هنا يبدو لنا بشكل واضح أن هدف أبيات
شوقي هو « حكت ليلي على حجب » ، أما نتيجة الأبيات
فيكتشفها بعد أن تقدم الأستاذ بقية النص من
شوقي

من المنظر الثالث من الفصل الثالث عندما تنطق
بصيد ويلي وهما بمفردهما ، يقول صعيد

ليل
لا نفس منقره ، وأنت تفرين
لما كنا لجري لجري الأندول
في غرة مكنتا بالليل

أحق حبيب القلب أنت يجاني
أعلم سرى أم نحن مستحيين
أحق ..

أحق حبيب القلب أنت يجاني
أعلم سرى أم نحن مستحيين
أبعد ثراب للهد من أرض هجر
بأرض السيف نحن عذريان
صعيد

صناتيك ليل ، ما خلل وعمله
من الأرض إلا حيث يصنعان
فكل بلاد قربت منك مزل
وكل مكان أنت فيه مكاني
ليلي

لما في لوى حديق بالدمع بللا
أس قرح عينك تبصران

صعيد

فداؤك ليل الروح من شر حادث
رمالك هذا للمسلم والفريان
ليلي .

تراني إذن مهرونة فليس ، حينها
هزاني ، ومن كان لفرال كان
هو الفكر

صعيد :

ليل طعن الفكر

ليلي . في الذي نجى

صعيد : كفاف ما لليت كفاف

ليل : أدركت أن الهم باليس واحد
واتا كليلنا ليهوى عريضان^(١٣٣)
وأول شيء نلاحظه هو أن المؤلف عند استعماله
أبياتا من شوقي يشير إليها بشكل واضح . وهذا يعني
أنه لا يترك لنا أي سبيل إلى سوء الفهم .

وبشكل ثانوي نلاحظ في معظم الشعر أن
القافية اختارة هي القافية « النونية » . وقد لاحظت
عند قرائتي لشعر صلاح أنه كان يستعمل حرف النون
كثيرا في قصائده . وسأنته ذات مرة عن هذا فأقر لي
بأن النون أصبحت كثيرا ، لا لأنها - كما قال نفسه -
« مفعولة » ، ولكن لأنها أيضا تدل على صدى
الإحساس . فوجود النون إذن في الشعر المختار من
شوقي ليس عرضيا ، لأن عبد الصبور قطع الطور من
شوقي بعد كلمة « عريضان » . ولو أننا تابعنا بقية حوار
ليلي في « عيون ليلي » للاحظنا أن شوقي قد غير القافية
بعد ذلك من النون إلى الهم .

ولكن لماذا اختار عبد الصبور هذه الأبيات
حقا ، وما دورها الأصل عند شوقي ؟ هذه الأبيات
حوار يشور بين ليلي وقيس (الهنون) ، حيث تعلن
ليلي إلى قيس أنها هاجرة من حبه لأن لها زوجها هو
دودة . وعلى كل حال فإن هذا المنظر يمثل لنا صورة
مبدئية للحب . ومعنى هذا أنه ياتسبه إلى عصر حب
نهر أمامنا الصورة صعب ، التي شاهدها عندما
تكلنا من التصميم من برمت واليوت

ومانا عن مسألة الزمن ؟ ذكرنا من قبل أن
هناك عنصرين من العناصر المركزية في المسرحية هما
الحب والزمن . أما الحب فهو - كما شاهدنا - لم يكن
حبا صفا ، بل محط .

وأما فيما يتعلق بالزمن فيمكننا أن نحتر
النصوص المأخوذة من شوقي ربي ديلا مها وعاديا
إلى هذا المنصر . والحق أن هذه النصوص تفتح لنا
أبواب فكرة الزمن من جهات عدة . أولا هناك
بطبيعة الحال زمن مسرحية عبد الصبور ، أي الزمن
المسرحي للمسرحية قصتها : وهو - كما يقول لنا
المؤلف - قبل عام ١٩٥٢ (أي قبل الثورة)

وبالإضافة إلى ذلك هناك أيضا الزمن التاريخي لأحداث شوقي الذي يبرع في وعيا كل مرة تشد فيها أبيات من مسرحيته ، فزمن شوقي التاريخي إذن حاضرا لأنه حينما نورد أبيات شوقي بشكل واضح تصبح مسرحيته أثر ثقافيا ، ومسرحية شوقي هي أولا مسرحية في داخل مسرحية عبد المصبور ، والوهم المطلوب هنا أن نقبله يعني أن مسرحية عبد المصبور تمثل الواقعة ، في حين لا يطبق هذا الوهم على مسرحية شوقي ، ومن ثم فإننا نذكر الإشارة إلى العمل الأدبي ومؤلفه ، ومن خلاله يتولد لدينا الإحساس بهذا الزمن ، لكن أهمية شوقي بالنسبة إلى فكرة الزمن أكبر من ذلك ، قل وسعنا أن نثبت - بدون شك - أن موضوع المسرحية الشرقية يرمته في بومل بوصفه رابطة تأخذنا إلى عالم ليلي والمجنون الأصل

ولكن ما نتيجة الأزمة المختلفة التي تواجهنا في هذه المسرحية ؟ وهم نذل ؟ لما بدأت الأدولر «الشرقية» في مسرحية عبد المصبور طلب الأستاذ من صعيد أن يلعب دور المجنون ، ولكن صعيد رفض في البداية ، إذ قال :

لا .. لا .. أنا لا أصالح للدور^(١١)

لماذا حدثت في للمسرحية ؟ الواقع أننا في نهاية مسرحية نرى أن دور المجنون وحقيقة الشخص صعيد قد تشابهتا . وهذا معناه أن الشخص / الممثل صعيدا قد اندمج في شخصية

المجنون / قيس . وفي النظر الثاني من الفصل الثالث نرى صعيدا ولبلى وهما يشدان الأبيات من شوقي . وفي هذه الأبيات تتعاطف لبلى صعيدا وتتأديه بـ « قيس » - اسم المجنون الأصلي . وهما حينئذ يظهران في إطار مسرحية شوقي ، ولكن - كما أثبتنا من تحليل النصوص الأخرى - يكون لأي من متضمن في المسرحية أهمية غير أهمية النص الأصلي ، وادن فظهور الاسم «قيس» في هذا المنظر يدل على خلط بين دورين لصعيد : دوره من حيث هو صعيد للشخص - ودوره بوصفه المجنون

وعن تلاحظ هذا الخلط في حس للنظر مرة أخرى عندما يهال صعيد بالثال على حمام الذي يقول : «هالقي المجنون وصبتك تعصب لبلى وهي تعاطف صعيدا : «المجنون .. المجنون .. مجنون .. مجنون» . وعندئذ يتحتم علينا - بلا شك - أن نشرح هذه الكلمات بوصفها دليلا على أن صعيدا قد صار حقا مجنونا وأن الدور «الشوقي» قد صار جزءا متما لشخصية صعيد الحقيقية

وهناك جانب آخر للنظر في فكرة الزمن ، يرتبط بالتصميم ، فعندما نكلما عن هدف أبيات شوقي في للمسرحية ذكرنا أن الأستاذ قال لصعيد إنه ينبغي من لبلى أن تخرج من غرفها كأمراة طفلة . لكن التحليل يكشف لنا أن صعيدا هو الذي يخرج في نهاية المسرحية ساجدا لروح طفل ، وكيف أن الطفل فيه

كان يبرز شيئا فشيئا من خلال المسرحية . ففي المنظر الأول من الفصل الثاني يظهر صعيد مع أمه ، وهو في المنظر الرابع من الفصل الثالث يطلب من الأستاذ أن يتش له عن لعبة كان يراها وهو طفل^(١٢) ، بالإضافة إلى أن حساما في المنظر الثاني من الفصل الثالث يشير إليه بوصفه طفلا^(١٣) ونحل المثل الأهم على هذه الظاهرة هو الكلمات التي راح صعيد في نهاية المنظر الأول من الفصل الثالث ينادي بها ليلي قائلا :

ليلي .. ليلي .. أمي

وإذن فقد اتسبى بنا تحليل التصميم الذي استخدمه عبد المصبور من النصوص العربية إلى النصين اللذين كانا موضوع المنظر .

ولكن نبرز عبقرية المسرحية (ومن ثم عبقرية صلاح عبد المصبور) في استعانة النصوص الغربية والنصوص العربية بطريقة لتعكس على المسرحية برمتها . وقد أجاز لنا تفسير هذا الانعكاس ، وأثبت لنا - في نفس الوقت - أنه كانت لصالح عبد المصبور معرفة عميقة جدا ، لا بالأدب العربي فحسب ، بل بالأدب الغربي أيضا ، وأن مسرحية «ليلي والمجنون» هي بحث حمل أدبي فائق

إن «ليلي والمجنون» تعد - بلا شك - من أهم نصوص الأدب العربي المعاصر

• هوامش

- (١) صلاح عبد المصبور ، معناه الخلاج ، في ديوان صلاح عبد المصبور (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٢)
- (٢) صلاح عبد المصبور ، معاصر لبلى (بيروت : دار العودة ، ١٩٦٩)
- (٣) صلاح عبد المصبور ، الأميرة منظر (بيروت : دار العودة ، بدون تاريخ)
- (٤) صلاح عبد المصبور ، ليلي والمجنون (بيروت : دار خروا ، ١٩٨١) هذه هي النسخة التي استخدمت في دراستي
- (٥) صلاح عبد المصبور ، بعد أن جوت المثلث (بيروت : مؤسسة العربية ، دار صاب ولسبر ، ١٩٧٣)
- (٦) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ٢٢
- (٧) أحمد مكي ، مجنون بين دعامتي ، مكتبة الشهابية ، مكتبة (بدون تاريخ) ، ص ١٧
- (٨) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ٦٤
- (٩) عبد المصبور ، ص ٩٥
- (١٠) عبد المصبور ، ص ١٨
- (١١) عبد المصبور ، ص ٢٥
- (١٢) عبد المصبور ، ص ١٢٧
- (١٣) أثر أحمد شوقي في صلاح عبد المصبور ، يستحق في الحقيقة دراسة كاملة
- (١٤) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ٢٥
- (١٥) عبد المصبور ، ص ٥٨ - ٥٩
- (١٦) عبد المصبور ، ص ٢٢ - ٢٧
- (١٧) عبد المصبور ، ص ٣١
- (١٨) عبد المصبور ، ص ٦٩
- (١٩) عبد المصبور ، ص ٣١
- (٢٠) عبد المصبور ، ص ١٠٤ - ١٠٥
- (٢١) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١٠٦ - ١٠٦
- (٢٢) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣ كلمة «عصران»
- (٢٣) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٢٤) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٢٥) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٢٦) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٢٧) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٢٨) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٢٩) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٣٠) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٣١) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٣٢) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٣٣) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٣٤) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٣٥) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٣٦) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٣٧) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٣٨) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٣٩) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٤٠) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٤١) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٤٢) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٤٣) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٤٤) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٤٥) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٤٦) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٤٧) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٤٨) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٤٩) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٥٠) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٥١) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٥٢) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٥٣) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٥٤) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٥٥) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٥٦) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٥٧) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٥٨) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٥٩) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٦٠) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٦١) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٦٢) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٦٣) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٦٤) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٦٥) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٦٦) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٦٧) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٦٨) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٦٩) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٧٠) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٧١) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٧٢) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٧٣) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٧٤) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٧٥) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٧٦) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٧٧) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٧٨) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٧٩) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٨٠) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٨١) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٨٢) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٨٣) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٨٤) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٨٥) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٨٦) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٨٧) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٨٨) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٨٩) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٩٠) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٩١) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٩٢) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٩٣) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٩٤) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٩٥) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٩٦) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٩٧) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٩٨) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (٩٩) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣
- (١٠٠) عبد المصبور ، ليلي والمجنون ، ص ١١٣



شهادَاتُ البعَاثَةِ

- أدونيس
- البياتي
- بدر الدين
- بدر أبو غازي
- بدر توفيق
- سمير العصفوري
- سلامة أحمد سلامة
- فاروق شوشة
- فتحي أحمد
- محمد إبراهيم أبو سنة
- مكرم حنين
- نعمان عاشور
- وليد منير

مكان لمسرح الكآبة

□ أدونيس

موت صلاح عبد الصبور حاجة : لي شخصية ، وليس شعر - أعني لنا جميعاً ،
وكنيت قد كتبت كلمة سرية عنشيتي لولمارت ريتا ، أرسلها لوليسر ليثا ، أسف
كثيراً ، سرتينين استطيع (لنفسك) بيت أوتصيدة ، فطست أجد ، في ظروفي
الاحنة ، خنسة تمكيني من ذلك . ومن كلمة طرفة أن تكون ريتا أوتفارة .
نتج كهرتوك لي شتة ، كشتوك سيطة ، كخيتي منداخنة . فاني أغيب عن مثل
هذه ريتات كة أمثريتها طفت أسفني .

بتقديرك
صلاح عبد الصبور

صلاح عبد الصبور وأنا من جبل واحد بل من حجر واحد تقريباً ليس بيننا كتابه أو سياسة ، أي شيء مشترك ، لكن كل شيء ، مع ذلك ، يؤلف
بيننا في لحظة الشعر ، خصوصاً لحظة الموت - ذلك الشعر الآخر - يشرق حجاب المعاصرة ، حجاب الخصوصية والتناص ، لا يعود يقوم الشعر بتشكيلاته
العبة أو تجزئاته المرحبة ، وإنما يقوم بمشروعه كاملاً ، بالطموح الذي يحركه ، والرؤيا التي يصدر عنها ، والأفق الذي يمتدحه ، والمهي الذي يؤسسه
في هذا المشروع الذي هو ، أساساً ، سؤال بطرحه الشاعر على العالم ، يتلاقى الشعراء الحلاقون ، يؤلفون ، على تباينهم ، بشأنا واحداً ، يتواعدون فيه
متجاورين ، ويختلفون مؤلفين .

الاشياء - مادية أو غير مادية - هي التي نعمل لغتها ، أو لنقل أن تكون اللغة في مستوى الأرض وبض الحياة اليومية - ذلك هو الباب الذي دخل
منه صلاح عبد الصبور إلى الشعر ، وأحد يوشوش الأشياء ، أو يابدها فيها يختصها ، من أجل أن يتكلم لها أن تعصم هي عن نفسها ، لكن بلسانها ، أوبئة
الشيء على اللغة هي هنا أوبئة المكان . الزمن هو المهر العابر ، إن لم نقل الريح ، وللمكان هو السرير الباقي . في هذا ما يجعلني أقبل إلى أن أصعب شعره بأنه
مكان مسرح الكآبة ، مكان شعاع وكثورة في آن ، ذلك أنه مكان اصطراع ، لا مكان هباء ، وفي الحواش المصادفات رهرة هنا ، كثر الخبء على العبار ،
ورهرة هناك أكثر حسنا إلى الماء .

وهذا الطغي التاريخي - طغي الاستحقاق ، والصبر النبيل ، والفضة التي لا تكاد تتغير عن العجيبة ، أو العجيبة التي لا تكاد تتغير عن العبيطة ،
واحد الذي يتغير نمطه الدهر أن يتحول إلى رقم في المملكة الميوعليية ، ملكة السر ، كأنه بردي مندور للرقم - أقول لا يجد في جبل الشعر من
حصن هذا الطغي العربي الأعناد ، وسافر في أعذاره ، واستنطقه ، كما فعل صلاح عبد الصبور ، دون ادعاء ، دون هرج ، دون تناقض ، كأنه هو نفسه
نقطة ، أو فائقة ، أو رهرة ، أو موجه من الضوء .

كأن بيننا صداقة صامتة عالية ، وتلقى عليها البرودة أحياناً شهوة المناسة في هذه الحياة الدنيا . هل يحتاج دائماً إلى الموت لكي يوثق الصداقة ، ولكي
يضيء حارة كدنها لا يمارق المهدي الذي مثبته ؟ بل كأن الموت الذي يحتاج الحياة هو نفسه الذي يعلمنا أن نحب الحياة ، وأن نحب الإنسان والشعر
سلاماً لصلاح عبد الصبور ، أننا وصديقا في الشعر .

البقيّة

يَتَحَدَّثُ عَنْ رِحْلَةٍ

إلى أَصْفَ شَارِجِ الثُّمُرِ

«انا شاعر

ولكن في بظهر السوق أصحاب أصلاء

وأشهر بينهم بالليل أسفهم ويسفون

تظنون بنا أحاديث الندامي حين يلقون

هل أني سأرجع في ظلام الليل حين يهض ساعركم

رحمن يهزج نجم الشرق في بيت أسيا الأزرق

إلى بيني

لأرقه في سجادان

وحيدا . في سجادان

وأحلم بالرجوع إليكم طلقا ومعتنا

بأنعامي وأبياتي

اجابكم لا عرفكم »

دائما يجمعنا ليل أسياتنا ؟ وبعد أن كنا نبحر في ساحات القاهرة وشوارعها . أصبحنا نتجول بين
الأنحاء ، أنحاء القاهرة والتلجبات . وأنحاء الأصطفاء . وجمعنا ليل العربة من جديد مع الشاعر عبد
الوهاب الياني ، في أحد شوارع مطرود . دائما ما يجمعنا الليل . ربما كنا نحب المكان لأنه يشبه أحب
الأماكن إلينا في القاهرة . وتستمر اللقاءات وتستمر الأحاديث . والياني مازال يعيش مع الذكريات
الأصطفاء . الطولوع .. الأحاديث . دائم السعال في كل لقاء عن آخر أشعر القاهرة والأصطفاء . إلى أن
جاء يوم ليله الليل ، فقد رحل الصديق والشاعر رفيق رحلة النور . رحل صلاح عبد الصبور في طريقه إلى
أصفاح جديدة للنور . بحثا عن صحاواته وحيدا . حللا بالرجوع إلينا طلقا ومعتنا . ووقع الخبر عن الشاعر عبد
الوهاب الياني كالصاعقة . لم يصدق . كما لم يصدق أحد هنا . ولكن للعربة والحب للنور طعم آخر
ويشور الخوار . ولكن ليس ككل الليالي الأخرى . فلو الخوار حول صلاح عبد الصبور . الصديق .
الإنسان . الشاعر . رفيق الطريق إلى أصفاح النور

بدأ الحديث طويلا . ولم يكن أي منا يتجمل أن هذا الحديث الطوي قد يتحول إلى ذكرى تسجل .
ولكن الطرف الذي عشناه حوله إلى حديث حول حياة الياني نفسه وذكرياته في القاهرة . وكان صلاح
عبد الصبور نقطة مضيئة دائما في علاقة الياني بالقاهرة . وبعد أن أفاق قليلا . تذكر بعض أشعار صلاح
وقال لي

شعراوى ، تحدثت مشادة بين صلاح عبد الصبور
 وإبراهيم شعراوى نسوية بعض الخصومات لاديه
 الشعرية غير المتكافئة . منذ ذلك الوقت أصبح صلاح
 صديقا لي . وكنا نشق بين حين وآخر في حروى ومقهى
 على بابا . حيث كان يجلس هناك دوما عبد الرحمن
 الشرفاوى وحسن فزاد وصلامة حويى . وكنت أروى
 صلاح بين حين وآخر في دور اليوسف . وكنا نقرأ
 قصائدنا معا . بعد ذلك بقليل غادرت القاهرة ولم
 أعد إليها إلا في عام ١٩٦٤ . فعدنا إلى استضاف
 مشوارنا الصبوريل . كنا نلتق في الأهرام مكتيب الدكتور

— أول مرة تعرفت فيها على صلاح عبد الصبور
 شخصيا كانت بعد العدوان الثلاثى على مصر . عندما
 أقامت رابطة الادب الحديث حفل تكريم لي بمناسبة
 ريارتي للقاهرة . وفي هذا الحفل حضر معظم شعراء
 مصر الشاب . ولفوا فيه قصائد شكرى . وكان
 سهم شعراوى . وصلاح جاهدى . وكال عمار .
 والراشيدان عجب سرور وفورى المعتيل . كما كان هناك
 أيضا كمال شاف . وبلد شافت . وإبراهيم شعراوى
 وكانت هناك حصومات لدية تنعكس آثارها على غلة
 العالم العربي التي كان يكتب فيها الشاعر إبراهيم

□ حوار
طلعت شاهين

لويس عوض . وفي لابلان ولحنانا في فندق
ميراميس أو هيلتون . وكانت العلاقات وطيدة .
حيث كنا نتناهى عن بعض الكتب والمجموعات
الشعرية والأفلام التي شاهدها وفي هذه المرحلة جاء
إلى القاهرة الشاعر الأمريكي الكبير «روبرت لويل»
الذي بعده المتأد ثالث أكبر شعراء أمريكا بعد
ت. إس. إليوت وأوفن . ومناسبة وجوده أقام
الدكتور لويس في دعوة في هيلتون دعوى إليها .
وحضرها حجازي وصلاح . وتعرفنا على الشاعر .
وكان قد سبق أن قرأنا له بعض القصائد ، وتعرفنا
عليه من خلال أشعاره . فكانت فرصة مواتية أقامها
لنا الدكتور لويس عوض . وكذلك تعرفنا بمكتبه
بالأهرام على كثير من الشخصيات الثقافية العربية
والأجنبية . أذكر منهم المستشرق الكبير جاك بويك
وكنث أنقل دائما بصلاح في مكتبه بالأهرام . حيث
كان يعمل محرراً أدبياً بالقسم الثقافي بالأهرام . وفي
بيته . أو في بيت حجازي أو الدكتور لويس عوض .
وكان الدكتور لويس يدي كثيراً من
الملاحظات حول الشعر العربي بشكل عام ، وحول
شعرنا بشكل خاص . وظلت علامتي بصلاح مستمرة
إلى حدود في الوطن عام ١٩٧٢ . وكان آخر لقاء به
في مهرجان الشبي الذي عقد في بغداد ، حيث كان
قادماً من الهند التي كان يعمل فيها مستشاراً . وكان
هذا اللقاء الأخير حمياً بيني وبينه . وبين الأستاذ
البروفيسور حورشيد الذي كان هو أيضاً في زيارة بغداد
وفي لقائنا هذا استعدنا ذكرياتنا المشتركة بالجمعية
الأدبية المصرية بالقاهرة ، التي كانت نجتمع بأصداقه
مشركين . كالدكتور عز الدين إسماعيل . كانت
لقاءاتنا تتميز بالصراحة التامة ، فقد كان يحمل معه
إلى القاهرة حزب الرفق المصري ، ونحفظ إنسانياً .
وخوفه من المدينة ومدلاتها . ليقيم توازناً بين
شخصيته . إنساناً وشاعراً كان واحداً من الأدباء
القليل الذين يلتقي في يومهم كثير من الأدباء العرب
والمصريين حتى لو كانت بينهم خصومة . وكان مثالا
للكرم ، وكثيراً ما كان يهيم بدعوة الأدباء العرب
الذين يروون القاهرة ، فقد كان يدعوهم إلى بيته أو
إلى المنتديات الأدبية ، وكان غائب القابعة والاهتمام
لكل ما ينشر في العالم العربي والعالم كله . وأذكر قد
من مشاريعه الأدبية التي حدثني عنها . مشروع ترجمة
أشعار الكاتب اليوناني كارانتراكس الكاسية إلى اللغة
العربية . وكان دائما يحمل معه مجموعة الشعر . ولا
أذكر هل ترجم هذه الأشعار أم لا . وربما ترك بين
أوراقه بعض ترجمات هذه الأشعار^(١) كما أنه أهم في
السنوات الأخيرة من حياته بأشعار الشعراء الشرقيين .
وبشكل خاص شعراء الهند وأفندوسيا . وفي أثناء
زيارته لمهرجان الشبي . أذكر أننا تحدثنا بشكل
تفصيلي عن الشاعر المصري العظيم أسد الله غالب .
الذي كتب عنه أستاذة الكبير يحيى حق وترجم بعض
أشعاره ومشرها ضمن أحد كتبه . ومن المصادفات

العربية أننا كنا نقضى نفس المجموعة الشعرية لهذا
الشاعر . وهي المجموعة المترجمة إلى اللغة الإنجليزية .
التي نشرها جامعة برنستون الأمريكية . وكانت
الترجمة الإنجليزية مشورة إلى جانب النص الأصلي
باللغة (الأوردية) . وهي لغة الشاعر . والترجمة
الإنجليزية لم تكن واحدة بل ثلاث ترجمات لكل
قصيدة ، واحدة منها بقلم أحد الشعراء المهود .
والثانية بثرة شاعر أمريكي . والثالثة شعرية بقلم
شاعر أمريكي أيضاً . وقد تحدثنا عن أمانة ودقة هذه
الترجمة المثالية . وكنا نطرح لشعرنا العربي أنه يترجم
ببعض هذا المستوى .

• ما مفهوم الصداقة عند صلاح عبد الصبور من
خلال هذه العلاقة الطويلة به ؟

• كان صلاح من أكثر الشعراء العرب تمسكا
بالخلق في مفهومه الاجتماعي ، أي أن صداقته لم تكن
تأثر بالرياح والأعاصير التي كانت تهب عليها ، بل
كان يحاول أن يحتفظ بألوهي غبط للصداقة . لذلك
كان له خلق أصيل . يستمد من أفاق التراث
المصري العربي . أي أنه كان شريفا في صداقته
وعداوته . إن صبح نسيبتنا بالعداوة . والإنسان لا
يملك إزامة إلا أن يحبه . حتى لو حاول أن يكون
عكس ذلك . ولعل هذا المفهوم للصداقة عند صلاح
عبد الصبور من أرق ولغزق لفهم الحضارية في
رأى .

• في أعوان كثيرة يبدو صلاح عبد الصبور ناديا
ومعنا على الرغم من الأحاديث المصاحفة التي
تصور حوله ، بل يشارك فيها بنفس المقود ،
ويبدو كما لو كان الأمر لا يعنيه

• هذا شيء يبدو دائما على وجه صلاح الظاهر
وأذكر أنني في أثناء هزيمة حزيران ٦٧ التقيت بصلاح
وبعض الأدباء المصريين والعرب . وكانت الهزيمة قد
وفقت عليهم وقع المصاحفة . وكنت الوحيد بينهم من
احصاني بأصنامي . لأنني كنت أرى علامتي الهزيمة
قبل أن نبرم ، وإن لم أفصح عن ذلك في شعري
شكل مباشر . وأعتقد أن بعض التغييرات كانت قد
طرأت على صلاح في تفكيره وشخصيته بعد الهزيمة ،
وظهر أثرها في كتابته . وذلك هي طبيعة صلاح ،
حيث إن كثيرا من التطورات والتغيرات لا تظهر على
سلوكه بقدر ما تظهر في كتاباته ، فقد ظل ذلك الخريف
المصمم . الذي يحق تحت قناعه كثيرا من الأوجاع
والتوحشات والتوقعات .

• دائما توجد بعض المداخلات الصغيرة بين الأدباء
ومخاصة من تربط بينهم صداقة قوية . فهل
حدث هذا بين صلاح عبد الصبور والياني ؟

• لا . ولكنني أعتقد أن الشعر من أشق المهن .
وهذا فإن محاولة التجمع بين الشاعر والموظف تمثل

كامل أي إنسان ، وخاصة إذا ما أراد أن يختار أبوابا
الطويلة . وكنت قد وجهت مرورا وبكرورا نقدا إلى
صلاح ، كان لا يتعلق بشعره بقدر ما يتعلق بتمسكه
بالوظيفة . وكان صلاح عبد الصبور ذكيا ، يدرك
أبعاد القلم . ويدرك ما كانت أقوله له ، ولكنه كان
يقف عتزا أحيانا أمام معادلة الحياة الصعبة . ولكن
كتاباته ، التي كانت تعبر عن ضميره الحي المتوقد ،
كانت تصبغ من صراحة ما أقول ، وقد قرأت له حل
سبل المثال لا الحصر قبل ثلاث سنوات على ما أذكر
مقابلة فإن فيها بالحرف الواحد

• إن إحصائي للظف الخفيف بكرامته يفرق تصور
الكثيرين . لذلك فالبيروقراطية عاصر الصبورة وتعرها
عن الفاعلية وهكذا نجد أن هناك صراعا حضاريا .
البيروقراطية تريد أن تفرض الموت على الفكر
والشاعر . لكنها لا تستطيع ، ولذلك فهي تحاول أن
تحدع الفكر . إنها تقول له . أنا معجبة بأفكارك
ومشاعرك . وتحاول بذلك استغلال الفكر ، فيتحول
إلى كتاب حراسة للمصالح البيروقراطية .

• وربما كان حديث صلاح عبد الصبور الذي نقلته
لك هو ما يجعلني أشعر أنني في نقدي له كنت على
حق ، ولكنه لما كان يدرك أبعاد القلمية . كما قلت من
قبل . فقد ظل يدور بها إلى أن لفت عليه إحدى
صراحتها ، فلا أصبح على الشاعر أن يتعامل مع
البيروقراطية

• كيف بدأت علاقة عبد الوهاب البياتي بصبر
صلاح عبد الصبور ؟

• كان ذلك لأول مرة بعد أن قرأت قصائده التي
بدأ بنشرها في مجلة الثقافة في بداية الخمسينيات
وكان يجابه في ذلك الوقت الدكتور عز الدين إسماعيل
والدكتور أحمد كمال زكي وفاروق حورشيد وسواهم
ممن كانوا يكتفون ويحرمون في هذه المرحلة . وقد لفت
نظري هذه القصائد ، وكان يصعب بالشكل المصري
وقد خست هذه القصائد مجموعة الأولى . الناس في
بلاوي . هذه المجموعة التي اعتبرها بجانب «أحلام
الفارس القديم» و«ملصقات الحلاج» أعمال صلاح عبد
الصبور شعرية ، هذه الكتب الشعرية الثلاثة تمثل
مراحل كبيرة في تطور شعره وتطور أدائه الفنية .
وأذكر . بها أذكر . أنني عندما كنت قد كتبت
تصديدي «عقارب الحلاج» وشعرنا ، كان صلاح قد
شرح في التو كتابه مسرحية الشعرية «مسألة الحلاج»
وقد تبادلنا بعض المصادر القديمة والحديثة التي تتصل
بالحلاج وشعره وأخباره

• عندما بدأ التيار التجديدي في الشعر العربي على
يدى البياتي والسياب وفاروق . كان صلاح عبد
الصبور يحلو قريبا نفس الخطوات في مصر فهل
تعتبر صلاح عبد الصبور جزءا من هذه الحركة
التجديدية التي شاركت أنت فيها بتعصب كبير ؟

(١) هذه الأشعار وغيرها من القصائد التي ترجمها أفندوسيا إلى القديري عز قديري (الشعر)

عندما بدأ ، الشباب ونازك وأنا . كانت محاولتنا التجديدية تصمد أول ما تصمد على الشعر العربي القديم والحديث . ومشكل خاص مرحلة «أبولو» والشبان وعلى محمود طه وإبراهيم ناجي وإلياس أبو شبكة وغيرهم . بجانب اطلاعنا على الأدب والشعر الأوربي مترجما أو مكتوبا بلفظه الأصلية . ثم بين هذه المروافد لم نلبث أن امتدت فشمكت الوطن العربي . أي أن رواد الشعر العربي المعاصر لم يظهروا في مرحلة واحدة . بل ظهروا في مراحل متعاقبة . ولكن هذه المراحل لم نلبث (هكذا) أن انضم بعضها إلى بعض كما تنضم الموجة إلى أنفاسها ولا أريد في هذه المقالة أن أعزو حركة التجديد إلى شاعر واحد أو إلى قطر عربي معين . لأنني أعتقد أن التجديد الحقيقي يقوم به شعب يتحرك بأسره . ونقطة تولد بأسرها . وما الشعراء إلا مرآة هذه الولادة الحية وكان صلاح عبد الصبور أحد فرسان هذا التجديد وقد أسهم هو والشاعر أحمد عبد المطلب حجازي - بعده بقبيل - وسراهما مساهمة لا يسهان بها في تجديد الشعر العربي ، لا في مصر وحدها بل في الوطن العربي كله

بعد هذه الرحلة الطويلة التي سار فيها صلاح عبد الصبور على درب الشعر الصعب ، ما رأى الياني في هذه الرحلة شعرا ، أي ما رأى الياني في إنجاز صلاح عبد الصبور الشعري ؟

- إن صلاح عبد الصبور لم يمت ، بل رحل . والرحيل يعني أنه قد نحس الزمان والمكان لكي يولد من جديد في زمان ومكان آخرين . وبدأ مهمة الشعرية ثابتة . وهذا فأنا أجدد حاضرنا حضورا قريبا ولا أنسى بأنه قد رحل هنا ، لأن الرحيل بمناه العادي يعني الموت الهالي . وولادة الشاعر الحقيقي تبدأ بعد موته . لأن حوار الحيين والأعداء يتقاطر ، ولا يبقى إلا الشاعر وحده في المحومة ، ويقاوزه في المحومة وحده يعني ولادته من جديد . ذلك لأن الأصدقاء والأعداء قد يتكلمون أحيانا حالة حل هذا الشاعر أو ذاك في حياته ، يصبح من الصعوبة اختراقها عن طريق النقد ، وهذا فإن الشعر الحقيقي والنقد الحقيقي ، يبدأان بعد رحيل الشاعر . وصلاح عبد الصبور من الذين سيفنون ، وسيبقى النقد الأدبي يتابع في رحلت القاصصة الطويلة .

أذكر أنني كثيرا ما قرأت وصفت في المناقشات عن تأثير صلاح عبد الصبور بكتابات ت . إس . إليوت . وقد لار جدل كثير حول هذه المسألة . بل إن بعضهم اتهمه أحيانا بسرقة أو صياغة لشعر إليوت . فإني أرى الياني كشاعر في هذه المسألة ؟

- أعتقد أن الشعر العربي حقق إنجازات رائعة ، وأنا ضد عدة انخروجات ، ضد الذين يحاولون أن يسبوا أية عبقرية أو أي إنجاز نقاد عربي إلى أوروبا ،

ونشالعه في حكاية تأثير صلاح عبد الصبور باليوت أثرهما رهبا كاملا ولو أردنا أن نتبع حسن هذا الأسلوب قلنا مثلا عن الكوميديا الإلهية لدانتي أو عبقرية دانتي ليست هي التي صنعتها وإنما جاءت من اطلاع على قصة الإسراء والمخرج وكتابات ابن عربي . وإن محور إلز لأراجون مسندة من الشعر العربي . وهكذا الأمر . واعتقد أن الشعراء نشأ عوجات البحر . حيث نصر كل موجة شعر أنها . وهكذا الأمر . أما لبائعه واليوتل بالتأثير والتأثر فذلك حكاية عملة . مثلا هناك تشبه بين سيرة حياة صلاح وعصيره المتراجع وبطل «جريمة قتل في الكاتدرائية» لإليوت . هذا التشابه يكاد يكون متقدرا . فلماذا لا نقول إن إليوت قد تأثر سيرة حياة صلاح ؟

هل ملازت عند هذا الرأي على الرغم من أنك في هذه الأيام تقرأ كتاب الدكتور صلاح فضل عن تأثير قصة الإسراء والمخرج في كوميديا دانتي ؟

- «عند الدكتور صلاح فضل - وهو كتاب عظيم - يدل على أن دانتي قد قتل مثلا حريا بعض مشاهد [كتاب في الكوميديا] من قصة الإسراء والمخرج . وإن كاتبها لا يعني أن دانتي مجرد من العبقرية . لقد تأثر بالكتابات الإسلامية . وحدثه عبرته إلى عمل عظيم هو الكوميديا الإلهية . ولكن عندما نملك كلمة أو جملة تشابه مع كلمة أو جملة شاعر آخر ، فليس هذا معناه أن الشاعر قد تأثر أو نقل . وإلا لماذا نقول عن قصة «أليوب» التي تعاقب على كتابتها كتاب في غلظ العصور ، والتي هي عند دانتي تكاد أن تكون خلا لحياء «إخنايول» ؟ إليوت صمد قد تأثر بثقافات الشرق . وبشكل خاص الثقافات الهندية والصينية . وكذلك الثقافة الإمبريقية والرومانية وغيرها . لكن هذا لا يعني أنه قد نقل هذه الثقافات وإن كان قد اقتبس أحيانا ونشر إلى هذا الاقتباس أو لم ينشر . لماذا يعتبر إليوت هو المعرفى وصلاح عبد الصبور مجردا من كل شيء ؟ فإذا اعتبر العرب وفناده أن إليوت كان شاعرا عظيما فمن أيضا يعتبر صلاح عبد الصبور شاعرا عظيما . إن حكاية التأثير والتأثر هذه جاءت ليلا على أيدي بعض مستلمي الدين درسوا في أوروبا وهم يحاولون التأكيد على هذه الظاهرة . ظاهرة التأثير في الأدب العربي . وهذه ظاهرة مبررة في أغلب الرسائل الجامعية . خاصة رسائل الذين درسوا في الغرب . ولعل مرد هذا إلى عمدة المخرجات . أو لإحسان نزعاب الأستاذة الذين يشعرون على هذه الرسائل وإحصاء عرورهم القومي إذا كتب أوروبا دلت يوم مرور النكون فإن شعرا لم يكن محور النكون على الإطلاق

صلاح عبد الصبور بوصفه شاعرا كبيرا ورائدا من رواد التجديد . هل ترى تأثيرا لشعره على الأجيال التي جاءت من بعده ؟

الشعراء الذين هم رؤية خاصة . ومصنوعون وأسلوب متميز . من الصعوبة تمكان التأثير بهم . وسبب ذلك أن الشاعر الآخر - لكي يتأثر - عليه أن يخيا حسن حيوانه . أما الكتابات الشعرية التي تصمد على صحر اللغة ، وعلى الزحرفة والمحنة والمركيب الشعرية الضامصة . من السهولة جدا تقليدها . هذا فإن تأثير صلاح عبد الصبور أمر صعب . وهذا لا يعني أنه ليس استنادا للشعراء الذين جاءوا بعده . ولكنه أثر فيهم ثقافيا ونفسيا . لأنه فتح لهم نافذة النور على صريق مظلم . وهذا هو التأثير الحقيقي . إن رؤياه ورؤيته التي حملت الحبيد كان لها أثر كبير في فتح النوافذ للوصدة . والانتقال من مرحلة شعرية إلى أخرى . إن الشعر الذي يعتمد على التجربة الوجودية يستخدم لغة التجربة الخاصة بها . هذا فن الصعوبة يمكن تقليد لغة التجربة الشعرية . لكن الشعر الذي أنشأنا إليه يمكن تقليده . لأن لغته - وإن كانت تعتمد على التهمة والسحر والقصاية - ليست لغة خاصة بتجربة معينة . بل إنها لغة مصمولة ومتفاعة

أذكر في السنوات الأخيرة أي الظبت بالراحل صلاح عبد الصبور بعد عودته من مهرجان المنفى الذي عقد في بغداد ، وكان وقتها يعمل مستشارا بشاردة مصر بالفتة ، فسأله عن آخر أشعاره فقال . يبدو أن الشعر قد بدأ يستعصى علي فهل قوله هذا كان يعني في ذلك الوقت ترققه عن الكتابة الشعرية ، أي لضرب شعر صلاح عبد الصبور ؟

- كان فضلا في مهرجان المنفى يشعر بعلى سيد . وإن لم يصحح عن ذلك ، ويأخ في بعض هذه التوجسات . وكان يشعر بعامل الزمن . وكان كمن هو في صياق مع الزمن ، أو مع شيء ما لم أنبئه في ذلك الوقت . وعندما يلقي بأرحبه لم أصدق الأمر . لأن رحيله مبكر . وقلمه المشر كان ليلا أن يجدد بالزاد الشعري لسوات طريفة مقبلة ، فاسار إلى تنفذ في أعمال الشاعر وتسبب له الصعوبة والأرق هي علامة عالية وصحة . الكتابة وحدها لا تعني شيئا . وهناك كتبه من النظامي والمشارعين الذين يكتبون في كل يوم ديوانا جديدا . وصلاح عبد الصبور لم يكن صمد . بل كان شاعرا حيا . وكان صوته وقلمه وفراخ يديه نسانا . علامة عامة كي قلب ، ودير حاصنة في حس الوقت . ولكن المعاصره إذ كانت قد امتلئت شجرة حياته . فإن شجرته قد استقرت في كل أرض وكل مكان . وعندما أستمع الآن لقراءة بعض أشعاره ، أشعر بصمت وقلمه وبعض كتاباته المبهمة التي كانت تتراجع على شعبيه قبل أن تقصرها . ونعل محاولة قهر الشاعر التي يحدث عنها صلاح عبد الصبور كانت إحدى الصواعق التي أصابته قبل الأوان الشاعر مادام حيا فهو مشروع ووعد في هذا العام

ولهذا فإن الفلق يشبه صلاة الاستسقاء التي كان يقوم بها الفراء والملاحون في الريف العربي عندما تجس السماء مطرها ورعدها وبردها . وقد كان شعره يحمل رؤية الإنسان المصري ، وإنك تستطيع أن تخبره من بين كل القصائد ، فيه وزج وخشوع ، ورؤية الإنسان المصري العربي دائم

الرجل المبكر والحاجي يجعلنا نتأمل عن ظاهرة الموت في شعر صلاح عبد الصبور ، فهل يرى

الأستاذ اليانكي دلائل على هذا الرجول في شعره ؟
- لا يمكن الشعور بالموت مباشرة في دون المرور بتجربة الموت الوجودي . ولا أدري مدى ما حقق صلاح عبد الصبور من جدلية بين مفهوم الموت هدير ، وأترك هذه القضية للنقاد ، ولكن هذا لا يمنع من القول إن الموت الذي هو صو الحياة ، كان ملازما لشعر صلاح عبد الصبور في معظم شعره الموت الذي يولد مع الإنسان وينمو معه ويشب

ويكبر ويشيح ثم يرفع ظفر وحيله وأظفـل تردد قوله :

« هذا زمن الحق الصالح
لا يعرف فيه مفعول من قاتله ومي قتله
وزؤوس الناس على جثث الحيوانات
وزؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحصن رأسك
فتحصن رأسك »

كنايس في الألف

□ بدرالديب

لا أظن أنني أستطيع الآن أن أحمل نفسي على أن أكتب دراسة عن شعر صلاح عبد الصبور ، لأنني استخدم هذا الفعل البهيم كان ، ليس الموت هو المرحب أو المهيأ ، ولكن - كما قلت لأولئك الصغرة من الكرام حوله ، الذين كانوا بالكاتب المهيأ هو الكلمة التي لم تقل ، وأنه لن يسمح ما تقول .
لاشك أن هناك قصائد وأبيات ، بل وأعمالاً في أدبياته عندما تلتفت هذا الصمت المزمع ، وأن كلمات كثيرة كانت تتكون في هذا البدن عندما غشى بأسراره .

الكتاب جيد ؟ أم سيكمن عن موهب الأسر و ابن هو من هذه النفس ؟ وما حومه وجماعته ؟ أم نصر في الصمت الذي كان يصمد به ، أو يصره على صه ، أو يسير فيه ملزماً ؟

بني لم أجد بالنادر على أن اصبح شعر صلاح المتكامل في تاريخ الأدب العربي ، فقد تعدد هذا الشكل وحده الأخرى ، وسيطرون يتأخرون حدوده كما تطور شعراً العربي في الوطن كله فالطريق الذي شقه صلاح أصبح مثكاً للأمة وللفن ومسئولية صحبة على أجيال شعراء النصفه خلال القرن القادم صلاح بشعره ابن قوما هذا وبشكله ، وحلوه الجديدة التي عتمها هي الشبهة عن الشعر حدث وما لبث اعتقد أن ما يدس به صلاح لرواد الشعر الحديث من قبله قليل . فصلاح وحده هو الذي وضع النعمه التي حسب شعر حسب تمك ل عصره . بل التي حسب تمكبه الجديدة شعر منحه هو الذي حصل حديثاً بومي وشعره نزي وبالنزات المبكر والأدب لأجيال . ويعبر بوجوده الفاعل ع واقع . جعل كل هذا ممك

بصطرح مع شيء لم يكتمل بعد وما أكرم ما عبر صلاح نفسه عن هذا الصراع مع شعره إذا حسب عنه . أو هذا الاحتفاء الذي يمنحه جسيماً - غير وهو - إذا جاءه الشعر في موكبه

ما أشد مذبذبة ما تقول الآن من كلمات عن شعر صلاح . في عام ١٩٥٦ عندما كان الخامس في بلاده . قد اكتمل وجميع وضع للنشر ، ظلت أكثر من شهرين متواليين أقرئه وأعيد قراءته ، وأسجله بصوتي وصوته ، قبل أن أستطيع أن أخط كلمة عنه .
والآن بعد هذه السنوات الطوال وهذا الإرث الذي تركه - ماذا تفعل لكي تكتب ؟

إن الذي أساء الأكاديمية يحتاج إلى رسم . وإن عده على أحسن . وأن لا املك إلا شت من حد وهناك حسب يعصف بالنفس أمام غياه الذي اعلى أجب على ما سمع من شعره . لقد أصبح هذا الإرث مكمل فصح لم يكن له من قبل . أصبح شعره بد منه جهنم صويلا لا يكاد يتبني

قد فكر أن تقول الآن ؟ عن محفل ع كائن إلى سرب منها . ما هي ؟ إلى سرب د

في آخر دواوينه الشعرية كان صلاح يستشرف شعره وفلسفته آفاقاً جديدة . والكلمات الأخيرة في الديوان كانت تتحدث بظننا للشكل . أطلق عليه وصف « غير بدات » . متشبا مع نظريته النقدية التي حاول أن يعرضها في « حياي في الشعر » والحديث عن « التشكيل » ومناه عنه ليس هو بالقسط ما أريد أن أسير به الآن . ولكني أشير إلى هذا المصير المهر الذي ضمه معه . والذي كان بها أعتد .
سبحر النكتة من شعره

بحرينه ؟

يارب ! يارب !
اسقيني حتى إذا ما مشيت
كاسفك في موطئ أسراي
لزمي الصمت . وهذا أنا
أعصر محرقاً بأسراي

يا ايها الغصن عموماً يشوق إليه . وإلى ما كان سيصدر عنه كان بينا دائماً - وما أكثر من سيمولون ديت - هذا الاعتدال المتبادل . من جاني لأني حساسه في هذا في الحديث . ومن جابه لأنه كان دائماً

ومناخ للجمع سمر

وصلاح هو الذي حل مشكله وحده الفصيدة .
وبل نصبه وحده الموضوع إلى حيلة الوجود
والإيجاد . وبذلك ارتفع مالفصيدة العربية إلى مرتبة
العمل التي بوجودها تصاغ وهذا الإجاز الكبير قد
تقدمه ملامح أو مخاب أو حريات من التخصر في
شعر الزوائد الأحرار . ولكنه هذه قد اكتمل و
واضح لنا

وبكر حياة صلاح . هذه السموات التي عاشها
يعون الشعر (فهذه حياته) . قد أحاطها هذا السراج
الناسي من واقعنا العربي الاجتماعي والاقتصادي
وناسي . وعلى عكس غيره من الشعراء الحديثين .
بل الكتاب والمفكرين . لم يرد لهذا أن يسكر وجود
هذا السراج أو أن يتعب ويخرج عنه . وقد يرى البعض
في هذا القول قدما من التجريب أو استسلاما .
ولكني أراه . وكان هو أيضا يراه . تجربة ضرورية في
الصدق مع النفس . والصدق كان هو الذي اختفى
لتجربة عند صلاح . وهذا طبع أساسي وضرب
لهم صلاح عبد الصبور وتقدير إيمانه . فقد قبل
صلاح حدود وضع الفكر في عهده . وقرر ألا
ينطق عن وصف هذا الوضع ومشاكله . لما اكتمل ما
حدث في شعره من تلك الصورة المقروصة على الفكر
والشاعر بين اللون والفعل . وكما سجد المرء أن يصور
ما كان يمكن أن يكون فيه شعر صلاح . لو أنه اتبع له
أن يبا في سجة الطرية وفقدان التكامل . إن معنى
الواقع يسر من مشيئة الشاعر أو المفكر . فتبنيته
مقصوده عن التوبة به وتحديد أبعاد ضروره . ولقد
ظل هذا الواقع يشرح على نفس صلاح وعلى شعره .
وظل هو يمس رؤيته لواقع آخر والمعرفة أخرى
صباح صلاح

فوس عرفته روعي بعد فوات الأزمان
بعد أن انطد الفهم بملالات الحكمة والحزن
وأرعى سر المطلق الكافي في لغة الطير
وتصلب جسمي في نابوت المعادة والحرف
بعد أن احترقت أو كادت سجة عسرى
إذا رمت الأيام وماد حياتي في شعري
فوس عرفته روعي بعد فوات الأزمان

هذه المقولات الموحدة في الأبيات . واحدة
واحدة . كانت دائما مقرونة . بصطريح منها صلاح
كما بصطريح من جديده . وبذلك أصبح شاعرا
صلالات الحكمة . هي المعرفة عبر المودية وغير
المعانيه . والشعر هو صدى النفس الذي لا يمكن أن
تنصروه صبا . لأنه لا يهوى ولا يستعذب . وهذا
النفس الكافي . وتصيب الحميم في نابوت المعادة .
والحرف كلها معات اليومية التي لم يستطيع أن
يخلص منها عوالم صواب حباب . وله طلقا . مثله .
علم دائما بهذا النوع في التاريخ وأحمرها . الذي

نكر أن عارس فيه وأن نقره . ان الجسم البشري . لم
خلق إلا كي يعان معجونه . في يبقاع الرقص
الفرحان .

هذا الإسار الذي فرضه وبقره الواقع على
الشعر وعلى الفكر . وليس الآن مجال الحديث عنه أو
عن أسباب وجوده . هو الذي حدد في شعر صلاح .
كما حدد في كل محاولات الشعر الجديدة في وطننا
العربي . شكل التعبير . وهو الذي حدد ما استطعت
أن شفقته في الدراما الشعرية .

وشكل التعبير . وهو الذي يسميه صلاح
«التشكيل» . قد يحتاج إلى دراسة تفصيلية لا بد أن
يكون هناك من بين قاعدنا من تفرغ لها أو سوف يفعل
ذلك . ولكنه . كما استطعت أن ألهه . وفي حدود
قدرتي الحالية على التعبير والصياغة . هو وصف محاولة
إيجاد الموضوع . على أرضية مرسوفة . وبين الموضوع
الذي هو الشعر الخالص . والأرضية . التي هي
«رواية الواقع» . تتشكل عند صلاح الفصيدة بل
الدراما أيضا في كل فصيدة . وفي كل دراما هناك
هذا التركيب الذي يكاد أن يكون مستمدا من
ملاحنا الشعرية . وإن اعتمد على حسن تشكيل
مستمد من تجربة الصور التشكيلية . وأكد أظن أن
صلاح كثر ينظر إلى اللحظة الشعرية الشعبية وهو
بشكل الفصيدة . كونه «الراوي» . يمكن
المقصية . ويضرب الرابطة . ويصف الواقع . كما
يخرج صوت البطل . للموضوع وكلماته المباشرة بعد
ذلك . كانت هذه هي طريقة الوصول إلى الصدى
والطرية للتأثير . دون أن يصل لحظة عن إسار
الواقع والحدود التاريخية المعقدة . في هذا الإطار .
كان الصراع دائما موصوفا . وكانت اللامانة مائلة
وحاصرة . إلى تذكر هنا مجموعة كبيرة من
التصايد . مثل السلام . ولذلك لك . وأقول لكم .
وأجلام الفارس القديم . وسكابة الملقى الحزين . كما
أذكر بلورية هذا الشكل ووضوحه في الحلج . وفي
«مسافر ليل» . حل الموضوع . بل في «الأخيرة»
تنظر .

إني أجزأ عزى . وإسار هذا الحزن . على أن
أعير عن هذا الخدس التقدي وكانه أنين قلب كان
يتنظر للتقبل والتفاد من الشعر . الذي يمتن فيه
الراوي هاتيا . ليقي للموضوع وحده مجردا كاملا .
فهل كان هذا ممكنا ؟ وهل كان صلاح يريد ذلك ؟
أما إنه كان يريد ذلك ويطلع فيه . فكل حيوان
«الإبحار في الذاكرة» . شعر المذائيق . دليل على
ذلك . وقد يكنى هنا أن تشير إلى «الموت يسيها» .
«وإسجال الفصيدة» . «والتهجيرات» .

أما إن هذا كان ممكنا . فقد كان هو نفسه يعرف
أنه كان ما يزال مستحيلا .

لكن ما تشبه الصحف اليومية والحوليات

يساء التاريخ
لا يهر عكس الألفاظ
ولسقط مختارا في التكرار

وهذا التناقض الواضح بين كل الأمر «السقط»
والحال الوجودية «مختلوا» هو بمثابة مؤشر للبوصله
الحيريه التي حكمت الطريق الذي اختاره صلاح
وهو لم يحرم اختيارا شعريا فقط . ولكنه هذا الموت
الذي اختاره . يقرر أنه كان اختارا حيويا . اختيار
حياة وسلوك .

ولست أدري الآن ما الاستعدادات ؟ أو
التأثيرات . أو الطريقة المناسبة . التي وجهت صلاح
إلى هذا الاختيار . وهل أوصته إلى هذا مفهومه
للحب أم للصدق أم للكلية . أم هو العجز عن تغير
واقع لا يمكن أن يتغير . متعبا للقرار الذي المطروح
عند بدء أجيال البشرية . المديح الطغص للذات .
عندما كان البطل القديم يطف أمام الجلب وأمام سر
الوجود من جديد . يمثل الموت عندئذ ويرتكية .
لنحيا الأرض . وعندما وضع المسيح في تاريخ
البشرية نصه الصلب من أجل الخلاص عن طريق
العبه . وعندما يختار هذا الطغص بعض اسرجين
الوجوديين (العبيد) ليقدموا فكرة الخلاص الجديدة
وجود استعادة الاتصال . في كل هذه الأحوال .
كان البطل الشاعر يقدم على ارتكاب الموت مختارا
حامدا مريدا . لأنه قام للفصيدة . ولله القدرة على
التعبير . والحدود الأعلى المطروح للمعانيكاف
والقدوة

قدم قربانك للبحر الغضبان
قدم قربانك للبحر الغضبان
قدم قربان ..

هذا القربان كان يقدم في كل فصيدة تقريبا .
وفي كل عمل مسرحي . ولست أعرف الآن ماد
أضل هنا من أبيات وماذا أترك . ولكن المتابعة المتأنية
تستطيع أن تلم بطبيعة الطغص الذي يتم بالحلب .
وبالكلمة وبالشعر . وبتمام الحب والمعرفة . إنه أحيانا
محر وأحيانا غياب موسيقى . وأحيانا استسلام . ولكنه
دائما موت حقيق . يترك للأخريين أن يصوروا البطل
في اللحظ . بعد أن ضا عن نفسه «ثوب الزهو»
المزعوم . وتهاوى غريباتها . وبكى شجاعا
يستمرحكم .

هل تدعوني وحدي ؟
وكماكم أني ملمت
أن تصفوني في لحدي

إلى هذا الحد اختار . ترجع كل إشارات
انصيب «أشرب» الشعر والموت في شعر صلاح . ولقد
لاحظ لأول مرة . و «أعود قراءه» يسودون «ير
عرب» مسرحيين كما يسمى مسرح العشب . اسمه يهيا

هذا طرفة القدرينات ومتابعة التأثيرات : وهما مسرحية
« قصة حليمة الخويان » لإدوارد إلى (١٩٥٩)
« مسرحية يوجين أوسكو » « أميد » (١٩٥٤)

وأقول أولئك الذين يصححون الإمساك بالتأثير إلى
« مسافر ليل » « قصيدة حكاية المفقود الخزين » على
وجه الخصوص . وليست الإشارة هنا بالطبع إلى
حكمة الأعمال أو القصة ، ولكن إلى الدور المركزي
لطقس القربان والنصحية باندات الذي هو محور
رئيسي في معظم أعمال صلاح المسرحية والذي هو
الموصوم الذي تسلك إليه معظم قصائده الكبيرة .

ولست ممن يجهلون أن يسبوا صلاح إلى التوجدية
أو إلى مسرح الميث ، الذي هو تشكل من
تشكلاتها ، فالواقع أن صلاح قد صنع لنفسه موقعه
الروحي - ولا أقول الفلسفي - بنفسه . ومن دواء
طزاده « المظنون بالنسب » الحصة ، التي هي حواسه ،
كما صنع طريقة للمعرفة والمحب والموت أيضا . فهو
ليس ابن مدرسة فلسفية أو فكرية ، ولكنه ابن وطن
ووقت ، وفي هذا عظمته الحقيقية ، وعالمية التي
حققتها لنا

أبلى أن أحسن جنب صحابي الشعراء
في شفي البلدان
وأنا لست بـ « بطلان »
أبلى أن أبحث ، أتعجب باللفظ « بطلان »

عن وهج الشمس على الليل
وهج الأصواء الليل على الشيطان
عن قلب الحب بقلب الفتيات المحروقات
كما تصب ربيع هبة بحقول الأرز المحروقة

إن هذا حقا هو ما كان يعبه وما يعبى أن يصعبه
ولكن ! إنه « الفنى » . « الشاعر » . ابن مصر .
وطنه « الحوارة » . و « البرج » و « الفهر »
الأسطوري . و « المهر للزيت المشهود » في حرب
المعراج إلى الله . إنه في الطبيعة - مها كانت
التأثيرات - لا يتسب إلا إليها . ولا يحس بقدرته
حتى يجمل كل تأثير إلى شئ بها وبها مصر هي حبه
الذي يتسب إليه . وجسده هو مصر التي هي وجهه
مكعب بمحور المعجزة التي يعيا لمصر وللجسد

أبلى أن يعرف قصى
كيف تصير الرغبة لحظة صحر
وكأن الرغبة لحظة بحر

إذا لم يستطع أن يتحقق لمصر ما يريد فإن هذا
بمكسر « تأثر » على قدرته و أن يتحقق ما يريد
الجسد

والآن
هاتنا - لا تحت لولا الحمر ولا الوسطى
وأنا مغرب في أنحاء الكون
مغرب عن جسمى الخمد

ومن هذا الطريق ، طريق الرغبة في مصر وفي
الجدد . وصل صلاح إلى تجربة القربان ، وإلى
الفتح الطغى للذات ، وليس من طريق أي
تأثيرات أخرى . فالصعب والمحب ويتلوه
« الأنسب » « حبيب » « الموت »
« الإنسان خلق الموت » ككل هذه معان
وتأثيرات قد استحال عند في تجربته الشخصية
الحالصة ، التي عبرنا - نحن المقاد - عن ليبيا كأمه
صوتنا بصيغة ضياء ، وبهذا الموت الذي اختاره
وسقط فيه مختارا مريدا

لقد أنقضى صوت صلاح على جهل القدي ،
وعلى مدى عفى عن البصر بالطريق الذي أحس
أكثر من مره أنه اختاره ، دون أن يؤمن به وأن
صده . كم من لترات دعا صلاح ربه .

أرفع هنا هذا الزمن الميت
المس علينا . لا تعبر هنا كأس الآلام
علمنا أن نعرف بإرادتنا العصب

ولم يعبر كأس الآلام . بل شره وشرباه معه
وها نحن نولاء تقع معه في هذا الناقص الذي لا
حل . هل أكمل صلاح أم أن من حبا أن تنتظر
وحى حرج للشاطئ الصرير ، من الطريق الصيق
الذي تنحه . ومن الباب الذي أعقده بموته ؟
ألهم لرحمتنا وأظهر لنا وله !

صلاح عبدالصبور

حياتنا الثقافية الفكر.. والكلمة



كان حزن مصر على احتجابه من الأحرار القوية التي تتلوه من ضميرها الرامي . ومن إدراكها
العميق لحس موت الأديب والفنان .

هو حزن الفجعة في شاعر من أعظم شعرائنا المحدثين ، وحزن الحسارة لاحتجاب شخصية فاعلة
حياتنا الثقافية بإسهامات كبيرة . فهو من القلائد الذين جمعوا في تعادل عظيم بين عمل الفكر وتألق
الرجحان ، كما أنه استطاع في رحمة حياته أن يكتسب من الخبرات وأن يرتاد من الميادين ما كان كثيرا بأن
يسته للاضطلاع بمسؤوليات أخرى في مؤسساتنا الثقافية . ولعله من العناصر النادرة التي جمعت إلى رفاقه
الحس وقروح الاهتمامات الثقافية استارة في الفكر ووضعها في الرؤيه وقادرة على سلامة الإدارة والتوجيه ،
وهي خصائص مشودة في القادة الثقافييين . فلا نجاح للإدارة الثقافية بالذات وحده . ولا بالإداري
المستغرق في بيروقراطية الشؤون الإدارية . وإنما هي تتطلب نوعية خاصة من الأفراد . ومراجعا يجمع بين هذا
وذاك . وقد كان هذا المزاج متحققا في صلاح عبد الصبور ، وكان الأمل معلوقا عليه في دفع حركة احياة
الثقافية في مجالات أوسع من محال مشاطة في هيئة الكتاب التي فارقتها بطرق الحياة



وكان اصلاح عبد الصبور هذا الصرح الثمري
من دواوينه ، وهذا البناء الثمري من المسرح الثمري
محبس ، لكفاء ذلك عهدا ، وفي اسمه هذه
التمويه وسعدنا من اكبر صناعات أدبنا الخطيب

والله هزمت أوروبا عمر لا في نزعها فحسب ،
بل في روحها أيضا ،

وإن أسوأ ما في التوسط أنه يقود إلى التنازل ،
والتنازل يقود إلى المساومة ، ثم تعني بهذه المعنى هي
الفرقة للصحيحة للأمر .. وقد كانت هذه الطبقة من
الأعيان عملاتها الفكرية المخلقة دأبيه إلى التوسط ،
وكانت أبحاثها الفكرية بلا شك أسلم قصدا وأقوم
نهجا من أبحاثها السياسية ، فلا تحجب السياسة
تساؤلاتها التي تحصل إلى حد الاعتدال الوطني ، ولكن
أبحاثها الفكرية قد خاضت كثير من المعارك الموحدة
التي أسهمت في تقدم الوطن ، مثل معركة التعليم
وإصلاحه ، التي خاضها لطفى السيد ومحمد عبده
وسعد وطلوع حين كان قريبا منها . ومثل معركة تحرير
المرأة التي خاضها كاسم أمين ، ومثل معركة بيت مصر
التي خاضها طلعت حرب وكان من السامعين الأول
في جريدة «الحرية» حين إصدارها ، فضلا عن
دور محمد حسن هيكلي في الأدب ، وبخاصة مكتبته

المتقدمة ، مثل «فورة الأدب» و «تراجم شرقية وغربية»

«وقد كان وجود هؤلاء المفكرين يطرح سؤالاً ويحيط به في الوقت ذاته ، هذا السؤال هو : من سيج مصر . في تقديمها الحج الثوري أو الحج الإصلاحى ؟ أما هؤلاء المفكرون فقد أثبتوا بإجابهم أن أقصى ما يستطيع أن يصل إليه الحج الإصلاحى هو استقلال مفيد ، ودستور هو ثوب صمام ، واقتصاد منحل ، ومكر لا ينجح من الواقع ولكنه ينجح من التوفيق بين الفكر الأوربي والمطروح الشعبى من استعاروا هذا الفكر .»

ثالث من مفكره ، وهو إحدى مقولاته الكبرى ، التى تشير إلى رسالة الفكر ومسئولية المثقف في إلقاء الضوء وتصويب الحكم وإثارة الطريق .

وهو حين لا يجد في فكر الأعيان بعينه ينحدر إلى «فكر الطلبة» الذى كان مصطلحاً كاملاً رائداً له وحياً عليه . وإذا نظر في كتاب مصر الوطنى منذ أواخر القرن التاسع عشر يتكشف له دور الطلبة ومكرهم مناظراً قوياً لفكر الأعيان ، فهؤلاء يسمون مصابيحهم ، ويشتون وجودهم بين قوى الاحتلال والنصر ، وأولئك يتجهون تحت راية الوطنية ويظل منهم الأول مصطلحاً كاملاً في كتابه الوطنى

لصلاح عبد الصبور تحليل واع ذكى لهذه الظاهرة ، فهو يرى «أن المجتمعات التى تشجع فيها الأمة يكون الطلبة هم الطليعة الواحدة للخطوة ، التى تكاد تتخلص في الوقت ذاته من التبعية لمعوم الحياة والمضيق لارتباطها ، فتتفرغ بكل ما في نفوسها من حساسة وحمة لفضية الوطن .»

ويجتمى الكتاب الفكر الوطنى سياحه مع الفهم المصرى الحديث بقضايا نقدية صيقة الحدود والارتباط بقضية القومية ، ومشتغل مسار الفهم المصرى فهو يدبى الدعوات الحادة إلى الاستمراب التى ظهرت في أثنى الصراعات الفكرية الثقافية ، ويرأها لونا من السخط على الواقع تحرقه عن مكانه الصحيح .

ومع إيمانه بأن حياتنا ينقصها «هذا العدد الصحى» الذى يشكل نورا إلى الأحرار ويجاورنا نوازع إلى محرم جديدة ، فإنه يفكر «أن مكاننا جبراً هو هذا المكان ، وأن وراثتنا البيئية هي هذا اميراث المرنى الذى كان زاهراً واقعياً بإحتياجات عصره يوماً ما . وأن كل ما مكبه من الاستغراب هو أن نسي مشية الغرب ولا يستطيع أن يخلد مشية العادوس»

وإذا كانت الصورة لا تبدو باهرة حتى الآن كما يقول .. فإن «العامة على هذه الصورة ليست إلا عتامة رائقة يوماً ، وأن السبب الرئيسى فيها هو هذه

النسبة الخائفة من الأمة التى يعايشها . فإن نحو الأمية من مصر ليس شعاراً أو رقاً إحصائياً يشجع لنا الفهم محسب . ولكنه رجع للفتلاء عن محزون بشرى ضخم . حافل بالمواهب الفنية المتدفقة الى حال صدى الأمية وقضاؤها الشكيب دون انطلاقتها»

علقت بالصبر المصرى الحديث في رحلته شوقب من اعراضات صدرت عن قللو في دعوه التثريب ، وتعرضت لها قضيتان غريبتان - دعوة إلى ظلهجات العامة ، استناداً إلى قضية اللاتينية وتعرضها إلى اللغات المخططة . ودعوة إلى كتابه العربية بالحروف اللاتينية

وهو يلجح بدعوة هذه الدعوة إلى العامة عند ولادة الطهطاوى في كتابه «نوار توبق الجليل» ، إذ يرى أن اللغة الدارجة التى يقع بها التهامم في المعاملات السائرة لا مانع أن يكون لها قواعد نصبتها يتعارفها أهل الإقليم ونصف بها كتب المعارف العمومية والمصالح البلدية

ويتمسك صلاح عبد الصبور تمبراً لدعوة الطهطاوى واحتلالاً لدواعيها من سوء حال اللغة العربية في عصره . وظنه أن الكتاب العامة قد تسير لومى بين الناس وتشجع عادة القراءة التى لمعها به العربى في أثناء إقامته في فرنسا .

ولكنه يشير بذلك إلى أن الطهطاوى سى خطوة حاملة يسمي أن تسبق كل قراءة . سواء أكانت بالعامة أم المصحى . وهى تعلم القراءة ذاتها

وهو يتصلى بعد ذلك للدعاة الآخرين . عن سابقهم إلى هذه الدعوة حسن النية ، أو من المسترشى الذين لا يستطيع الحكم على روايتهم ، ومجادلهم : «فى عامة يريدون ؟ أى عامة شال مصر أم جنوبها ؟ وكيف فعل بترائنا القرنى ؟ حل مترجمه إلى العامة ؟ وما هي قواعدنا وبلاغتنا ؟

ويعود فيؤكد أن هؤلاء الداعمين لم يخطروا إلى لب المشكلة وهو الأمية ، كما أنهم لم يخطروا إلى أن العربية النصحي ذاتها تتطور تطوراً محسوساً ، بحيث أصبحت وسيلة للإهمام ونقل المعارف الحديثة ، وأن المهد الذى قد يبدل في وصح قواعد للعامة كتاب - إذا وجه وجهته للصبيحة - أن يجعل من العربية لغة عامة بين الناس

وي ختام الرحلة يصل الكاتب إلى الأمل براء مشرفاً من صفحة الحياة الثقافية المصرية بمكرها الفلى ، وأدبياً وسرحها وضاً ، وينظر إلى الحوائب الإيجابية في هذا كله فيقول : «إن للصبرة المصرية قد استطاعت أن توفق بين وراثتها وساحرها ، وأن تخرج بين تراثها وتأثرها ، وأن ما يفرم لها أشد القزوم هو حريد من الخطوات اللاتية على الطريق الصحيح»

تلك رحلته من أروع رحلاته . جلت وبنه لحياة الثقافية ومسيرته مع تشكل الصبر الحديث . وهى رؤية تم عن الفكر الوضاء والكلمة الموهب

ولكن الرؤية لتكتمل أبعادها في رحلته مع العلاج . وإذا كانت دعامة العلاج ، التى ظهرت في عام ١٩٦٦ ونال عليها صلاح عبد الصبور جائزة الدولة التشجيعية ، تعد - مع مسرحية «الفى مهران» عهد الرحمن الشرقاوى - بداية جديدة لعودة المسرح إلى رحاب الشعر ومعالجة فيه ثورت ها متطلبات المسرحية الشعرية وأصولها ، فإن بناء هذه المسرحية وصياغها أتاحا للشاعر أن يعبر عن فكره «بالكلمة الموهبة» . ومع ما أبدعه صلاح عبد الصبور من مسرحيات شعرية نجحت فيها فهم الفنى المسرحى الشعرى ، واستوعبت تجارب جديدة مثل «صاغر ليل» و «الأميرة تنظر» و «بيل وأخوتون» . فسبى لأداة العلاج تلك القيمة الخاصة من حيث عبرها عن مجموعة من الأفكار المتصلة بقضايا الصراع ومفهوم العدل والخبرة

وإذا كانت أحداث المسرحية تدور في زمان يعود إلى ما يقرب من ألف عام ومائة فإن ما ضمنه فيها من أفكار وآراء ، وما أثيره على لسان أبطالها من حوار ، إنما يرتبط بفهم وقضايا تتعلق بحقوق الإنسان

هو يبحث بكتابه معنى الشر فبواه مائلاً في «فكر الفراء» وجوع اخرى . وثالث رؤيته للظلم الاجتماعي ، يطفها على لسان احلاج في حواره مع الشبل .

وتتمثل رؤيته للحكم الصالح حين يقول

«إن الوالى للبلد الأمة
هل تصيح إلا بصلاحه ؟
فإذا ولهم لا تبسوا أن تصفوا حمر السلطة في
أكراب العدل

الوالى المبادل
فيس عن نور الله ينز بعضاً من نوره
أما الوالى الظالم
فستار بحجب نور الله عن الناس
كى يخرج تحت هبائه الشر»

على أن الشاعر يبلغ الجلاء الفكرى في مفهومه للعدل ، وتتردد في ثنايا مسرحيته كلمات تم عن موقفه .

«ليس العدل ثراءً يطفئه الأحياء عن المولى
أو شلوة حكم تلحق باسم السطان .
إذا ولى الأمر
كهده أو سيده
العدل موافق
العدل سؤال أبهى يطرح كل هنية
لإذا ألغت الرد لشكل في كلمات أخرى

لقد عبر الشاعر عن فكره الإنساني والسياسي
بالكلمة ، فحين لا يرى في كلماته الفنان المبدع
وحده ، ولكننا نرى المفكر صاحب الرأي والموقف ،
وستطرح أن ترمع صورة من ملامح فكره الذي حركه
شعر حياته الثقافية بالكلمة

وكم كان صلاح عبد الصبور يمل من شأن
الكلمة ، يراها نوراً ودرّاً ، جسداً وسلاحاً ليس هو
القتال .

« أحبنا كلمة
فتركنا بموت لكي تبقى الكلمات »

الذي يحسّ قلبه مشقة من أحكام الشرع :

« إن الكلمات إذا رفعت موقفاً
فهي السيف
والقاضي لا يفسى ، بل يصب ..
ميزان العدل
لا يحكم في أشباح ، بل أرواح
أطاعها الله
إلا أن ترقى في حق أو في إتصاف
الرائي والقاضي وميزان جهلان
لقدرة والحق .. »

وقوله عنه سؤال آخر ، يعني وقد
العدل حوار لا يتوقف بين السلطان وسلطانه ،
ثم هو يؤكد في موضع آخر من المسرحية معنى
آخر لفهم العدل حين يرقى بينه وبين القوة
« ميزان العدل وصفه ، لا يجمعان بكف
واحدة »

ولعل الكلمات التي نقرأها في مشهد المحاكمة -
وهو من أروع ما في المسرحية - ينبثق عن موقفه
المفكر من معنى العدل ورسالة القضاء ، وليس
العدل مظاهر ، ولا براجمات من الكلام المحكم المبروك

عمر من الشعر

صالح عبد الصبور

يونيو ١٩٦٣ - أغسطس ١٩٨١

صلاح وأنا من مواليد برج واحد في شهر واحد - القوم ٣ بطرد بيتنا أسرة فريدة ، فقد ولد في ٣ مايو
عام ٣١ ، وهو بذلك يكبرني من ثلاثة أعوام وثلاثة عشر يوماً فقط . ولكنه يكبرني شعراً بثلاثة عشر عاماً
على الأقل . أما صحبتي فقد بدأت في الرابع الثالث لعام ٦٣

يا هم صلاح ! وأنا أعرفك وأعرف قدرتك ، لا أنزعج أني أعرفك وأعرف قدرتك حتى المعرفة ، لكني
مقرب منك كثيراً . ولما ما يحدث الأهم حكاماً : فالقلب الأسياك يميل دواً للقلب الأسياك . والوجد
الغافي يمن دواً للوجد الغافي ، والوجه الماشق بسعد الوجه الماشق . والصوت المبرون يدار عليه
الصوت المبرون

يجمعنا في أحوال الإنسان الحزن الكوني ، والاكتئاب الذي ننتهي إلى الإقرار بدعومته . والإطلال
على الدنيا وهو البهي للأنوار القوم في هذا

يجمعنا في الشعر لفرقتنا . وتلاقينا حول الجدة في توظيف الكلمة ، والظفرة في الصورة ، والوفرة في
التعبير . والتزعة للإدهاش ، وإحياء القدرة على المعالجة على الشعر بمرئيتها ، وثناء الأحرف فيها حين نراها
رسم الكلمة إذا أحكم عرقلها الشاعر على نور الحرف ، والنور للمنى . والنور للون . والنور الموسيقي في
لأنوار وفي غير لأنوار من الكلمات .

يجمعنا الصبر عن الذات ، عن الأنا ، وأحياناً نتحدث من خلال الشخص الثالث أو الثالث . أو من
خلال مشاهد في مقاعد النظارة

نجمعنا للفرقة الواقعة بفهم « الشعر الحرة » . والبصيدة « الحبيبة » . وعناصر « التجديد » التي
عملها القصائد ، ومادية الذات في القصيدة ، وعناصر الدراما في موبوج القصيدة . وعناصر الموقف
الشعري في قصيدة المناجاة الدائمة

يجمعنا الإحاطة على صمو إيديولوجية الشاعر على إيديولوجية السياسي . وانطلاقاً من هذا المفهوم لم
نسطر قصائدنا لأي اتجاه سياسي في مصر أو غيرها . وظل ولائنا للوطن ولبن الصبر

يجمعنا حب اللغات الأجنبية طلباً للثقافة من مصدرها وبمعها الأول . وإزاء لحاسنا الموسيقية
ولطالما عقدنا لقارئة بين صويبات الكلمة الواحدة في الإنجليزية والفرنسية والألمانية . نجمعنا لرجائنا للقصائد
التي أعجبتنا من الشعر الأجسي والإنجليزي بشكل خاص . وكان ت اسم إليوت معنا صديقاً مقرباً . وجدنا
في موقفه الشعري - المؤسس على النظرة المدنية للحياة . بيتاً نحاورها في نطاق متول الشعر المصنوع

بدر توفيق

من ت. إس. إليوت وصلاح عبد الصبور
مشابهات محدثة مثيرة للتأملات

١ - كلامهما كان الشئ الأول على الشر في
بعض كبريات دوره بالمعاصرة وتند

٢ - كلامها شاعر وكاتب مسرحي وقاعد ودارس
لغته وآدابها وتعلمت الاجبية وآدابها

٣ - كلامها حب للسفر والامتراج الإنساني مع
الشر في البلاد البعيدة

٤ - أنفق كلاما في زواجه الأول . ومات عن
روجه الثاني

٥ - كلامها كان القى الرسم المتبع الدافع
الصبت . والشاعر الرائد المحدث للشيخ . ورجل
الدولة الوقور المصري الذي يتحدث أدبيا باسم وطنه
في كبريات التجمعات الثقافية في الجامعات والهيئات
الأجبية

٦ - لكليهما خمس مسرحيات من الشعر المر
تشابه بها « طفلة في الكاتدرائية » مع « مملكة
احلام » التي رجعت إلى الإنجليزية بعنوان « طفلة في
بطانة » ولعل التشابه بين المسرحيتين هو الذي أوحى
بأن المترجم باطلاق هذا العنوان المشابه لعنوان
مسرحية إليوت .

٧ - كلاما مارس مهنة التدريس والصحافة
الأدبية

٨ - كلامهما أشهر وهو دون الثلاثين . في مطلع
حياته ثم اسمر حتى نهاية حياته في الاصطلاح
بسلطنة الشعر . وبلغ ذروة شهرته الأدبية وهو في
الحسين

٩ - لما نعت المؤلف الشعري المؤسس على رؤية
هنية عممية لغايات الحياة المادية في خواتمها من الروح
الإنسانية . التي تواسى للكروب . ونحفظ حق
الخبر . ونتمتع مع المنظوم . وندمع عن مقوماتها
العدى والعدوان .

١٠ - لما نعت المؤلف النحوي الراعي بمحاناته
بالاكتئاب والرهى والصمت الذي لا تفسه سوى
النصائد

• • •

ويشدد إلى صلاح فنه في صناعة القصيدة الحرة
بدعائه الثلاث

١ - بدعائه في شكل قصائده المائة . من
« الناس في بلادى » حتى « الاعجاز في الفاكورة »
منطل مدرسة والده معطاء إلى الابد

٢ - بدعائه في موسى القصيدة الحرة .
مستحيا . تصاعدا توالد الخيال . مساجات انبر
انفوت والعربية . إحكام بواصل الذيرة الفكرية في

علاقها الفكرية بالوجدان من بداية القصيدة حتى
نهايا

٣ - بدعائه في العلاقات النظرية الظارجه التي
م تسمها الادب الشعرة من قبل . ولز سحرها من
بعد

• • •

اعرب عبرية صلاح اسمرية في حث ملانه
ونلاميده في حركة الشعر الخ على ماضيه في من
اعصده اخره . وتو لم يكن صلاح مدعا اصلا .
ساعت بدعائه الشعراء امجدين الاصلاح في حركة
الشعر المر . ولما استطاع وجه صلاح الشعري للفرود
أن يؤكد ملاحظه الشخصيه . وفي هذا نكر دوافع
اجهاد الشاعر المبدع براءه شخصيه صلاح سمرية

فلابد مثل هذه المناصه الأدبية السامية من الفرود
بالمعرفة المثل . ونعلق الآن أكتشف جانباً من أسباب
فرعى للدراسات الأدبية أحد عشر عاما . كان
صلاح في اثنتا المديق المطرف . والاب السعيد
اقلق . والشاعر المصنف الذي أحب الإضاء إليه بما
طعمت وقصم وجنت من صون الشعر في الشعر
والمرح والفيلم والرواية . وانتقد حتى إذا طبع حب
أموه الحياة القوية انتقالا حديثا إلى انصم . والحب
فرانك الاجبية

ظل صلاح مستحيا كورة حياته الادبية منصرف
لباس الحياة للحركة الثقافية وللشعبي . ولا يكاد
موقع واحد من حياته الثقافية يعلم من لغة أدبية
وإسائة أقامها صلاح في صمت بسيط متواضع

لقد نفيه المختلفون معه والمتاهلون له . ولم
يختلف واحد منهم حول بله وكرمه وسماحه وترحمه
وبياته . وامتزجت سموهم في موته بدموع اسمرية
وأصدقائه ومحبي

• • •

حاربنا في صيف ١٩٦٣ عقب حردى من حرب
المر . في يوم غدق صبراميس القديم . وكان مثل
الكثيرين من الادباء والفكرين والبنانيين . وسهم د
لويس عروى . وكامل الشاوى رحمه الله . ومن
هؤلاء من اختلفوا فيما بعد حول موقف صلاح الشعري
والوطنى . في حين عاش مر حياته بلا عداء لاحد
سهم . مصفا لمواقفهم ودونهمهم .

كتب صلاح في حياته الادبية منذ ذلك الحين
دوا حيويًا ثناء وإجاسا . وكان يدعو إلى قراءة ما
لكن من شعر أمام هذا التجميع التسميمى . نكفى
لم البث ان أصبحت إلى جميع صلاح عبد الصبور
الأكثة تركيزا في « الجمعية الأدبية المصرية » . حيث
مرحب بأصدقائه المؤسسى هذه الجمعية . وسهم د
أحمد كمال زكى . د عز الدين إسماعيل . فاروق
مخوشيد . عبد الرحمن فهمى . د عبد الغفار

مكاوى . د حنى نصار . د عيد القادر الخط

مده الجمعية سمعت ندوة الأسبوعية معاه
مؤسسا الاصلاح في تشكيل وجداننا الثماوى . لقد
جنت من مذوت ثلاثيا لاسبوعية مدرسة لشعر
سمر ودراصة الاجناس الادبية . وامتد نشاطه إلى
إصدار عدد لا بأس به من الكتب المهمة

وعلى مرسل هذه المقدمة في نصرة الشعر الحديث
خاصة . والادب الحديث بعامة . حتى بعد توقف
« الجمعية الأدبية المصرية » جسد عن الشارع
لأدب

في صيحه هؤلاء المرسل كان صلاح عبد الصبور
انك الشعر سحر يتحرك في حياته وإيمان ولعه . ولم
يكن في سوى الشعر المر من دواويه المصرية ولقد
سوى دواوين صلاح الثلاثة الأولى . ودواوين أحمد
حجازى . وعندما أحدثه ديوانى لاون « إيلغاف
الأجراس الصندلة » في مطلع ١٩٦٥ انتقل إلى
إحصائه الكبير باغنى ابداع . كماه اصناف إلى حاصر
مركته من اجل الشعر سمر موهب وسلاحا جديده

وفي « مروة ناجى الثقافية » . أكد . في ١٥ مارس
١٩٦٥ . كان صلاح عبد الصبور . د عز الدين
إسماعيل . د أحمد كمال زكى والشاعر كان حاز
بناشرون هذا الديوان . وهي مسائة شكلت دفعة قوية
في حيات الشعرية . هذه كتاب اون موجهة إلى مع
جمهور الشعر . كما كانت دراسة د عز الدين
إسماعيل عن هذه الديوان . نى شرب في حبه سمر
في نفس السهر . مستوبه شعريه جديدة . عجب
خروجى من رجه التكوين . يضاف إلى هذا ما كان
محصى به د . أحمد كمال زكى من دراسة عمقالمدي
لشعره مجلة « الآداب » ابيرويه

بعد عرجه يونيو ١٩٦٧ . ونقدعى من حبش
وبدلى حشوار الدراسة . كان صلاح ملى في ديوان
الثانى « قيامة الرمس المفقود » . وكان بصحبة في هذه
المره من مرسل الجمعية لادبية المصرية الدكتور عبد
القادر الخط . حيث جرت اماسته في البرنامج الثانى
بالإداعه ١٩٦٨ .

وفي مطلع عام ١٩٨١ كان حل صيف الجمعية
لادبية المصرية انصويل مار . عند دسعه وإخلاص
لنصرة الشعر المر . الذى لم بعد يقرأ الآن في الشارع
الشعرى سواء . هو « جمعية الادباء » اشرك فاروقى
خوشيد في مناقشة ديوانى الثالث « رماد العيون » .
كما ناقته د . عز الدين إسماعيل في « امسية لعديه »
بالتيفريوى . اما الديوان هذه فقد كان صلاح عبد
الصبور هو صاحب الفصل الأول في إصداره . وإن
شابهت في هذا كل الشعراء الذين شدمهم ثورة صلاح
حركة الشعر المر . فصدت تبعا دواوين محمد ابو
صنة . وفهوى سنة . ومفرح كرم . وأحمد سويلم
وجميل عبد الرحمن . وأحمد عمر . وحسن

توفيق . ومهران السيد . وعز الدين المناصرة . وعمر
 بطيشة . ووفاء وجدي . وكالد صابر . وأنس داود .
 واحمد الخولي . وفوري خضر . ومحمد الشحات .
 وفولاذ الأحر . وحسين علي . ومنظم هذه الأسماء
 من جيل السبعينات . الذين فتح لهم صلاح مجلة
 الكاتب في تمام السابق لعمره إلى الحد
 والآن . على الشعراء المصدين من مدرسة الشعر
 الحر أن يخلصوا الرؤية صلاح . ويواصلوا السير بالعطا
 المبرر . والمشاركة البناءة . والمهنية الصافية

شأننا في

مسرح ج.ج.ج

□ سميير العصفوري

طالما تعذب بعض منا ، بمن أحبوا المسرح وجديتهم أمواجه ، فالتقوا بأنفسهم في لجتها .
 تعلينا كثيرا وعن نطمس أطواق النجاة المكفولة في ذلك الزمن البعيد ، والمنتملة في
 نصوص المسرحيات (المكتوبة شعرا) . حملتنا تلك الأطواق الشعرية زمنا ، لكننا هابنا معها
 الكثير قلنا هذا ونحن على الشاطئ الثالث من العمر ، بعد أن أدركنا أن المسرح يحتاج إلى طعم
 آخر . وإلى صبي آخر ، إذ أنه يواجه جمهورا آخر ، وهو ما آخرى

نحن لم نطرح مسرحيات الشعر البليغة هذه تعالينا عليها ، لما كنا نعزف ، وما كان لنا
 شاعر . بل كنا مجموعة من الممثلين والمخرجين . لدينا شوق عارم محموم إلى أن نجد مادة جديدة
 تعبر عنا اليوم ، لا تلك المادة التي تستعيد لنا أنشواتنا وأحزاننا قديمة . كان دورنا محصورا في
 الأداء القوي والحرق للمسرح . بصفتنا صناع مسرح . نقوم حياتهم الجديدة على تحقيق المسرح
 من مادة الصنق . لم نكن في حاجة لأن نحيا من جديد في تخليق المسرح من مادة المغالاة
 والمبالغة المسرحية . ومن هنا كانت المعاناة بين الفعل والقول . كنا نريد أن « نكون نحن » ، لا
 أن نكون مجرد « طرار في متميز وراسخ تكرر بدائنه »

صدم مروع يعانيه صديقنا الممثل القدي يؤدي شخصية قبيح في راقعة شوق (مهر ليل)

إنه يواجه كماً متاعلاً من الآيات الشعرية التي تحمل بلا شك قدراً عظيماً من وصف داتيه الشاعر حيال الشخصية... غنائية قارعة - بطول غنى - وتلاحم موسيقى - تنمى في جبال السمع كل طاقة الشعر - في داخل صديقنا الممثل - وعندها تحت القصيدة - ويسبى راد صديقنا الممثل - أهي رادة الشعرى والانعالي - والصورة المنمى التي يعانيها - بيدي في استخدام - احتياطي - النسخة العبة - أهي أنه يند مع القصيدة - ملقبا إياها في نرم موسيقى تصنع بهاته سامية - وتؤثر فيهم من الخارج - في حين يظل داخله مشغولاً بهجوم وأشواق أخرى لا تتزوج مع ما ينطق به - لقد اكتشفنا واكتشف صديقنا ممثل - قيس - أن ما بداخله - قلق - خاص - قلق أشعر معاصر - لا يتوارى مع قلق - ابن للروح -

كان فتانا الممثل ينادى حافة من حالات الانقسام - بين ما ينطق به وما يؤمن به - فقد تعلم فتانا من حكاية فن المسرح أنه لابد من أن يتزامن فعله الداخلي وفعله الخارجي - لكنه - على الرغم من شرف المحاولة - كان يفتقد في الانقسام وينزع فيه - بين بساطة ما يأمل فيه ويبتدئ - وضخامة الخلق الزايع من الآيات الشعرية -

فتانا لم يفرج ضميره والصدق المجازي - وهو الحكيم ليهذب حل - الادعاء والمبالغة وتزييف الانفعالات - فقد أدرك فتانا أن أزمته ليس مرجعها إلى «الحرية» التي بينه وبين قيس - أهي المبدأ الزماني - وليس أيضا «صبرية الحب» وعذابه الذي لا يطاق - لكنه أدرك أن الشاعر كان يسرق من كل مجامع الفن - حتى جعل من مجرد «هوى» ينمخ به لكي تصل كتاباته إلى الناس فيصنع الناس - للشاعر دائما - حتما - على أنهم إذا صنفوا له مرة فوصفه «بولا» ليس أكثر -

احس فتانا الممثل أنه لابد أن يكتب عن أن يكون مجرد بوق أو راوية للشاعر - فقد أتى عليه ومنه المعاصر مشروبات ومهرما - نتجته تلك جديدة بوصفه شريك فعلي في عملية الخلق والإبداع -

ومن هنا أدرك فتانا أنه تمام قصائد شعرية - وأنه في حاحه في «ساده» أكثر خفيا - سهر من أعماقه - وعلا داته في يمينه - مادة تنقله يسومه وأفكاره وأشواق عصره إلى الآخرين الذين يشاركونه عصره - لقد طرح فتانا المصون حيا بالمسرح تلك خطوات الجأية - لأن القصائد الجديدة التي كان

مقرؤها أو يسمعها تحمل في باطنها وفي إصاعتها الخبي شيئا ما جديدا وعميقا - يثير في داخله شعورا يتحدى الخيال إلى الدراما

وعنى فتانا لو كان بالمسرح العربي شيئا من هذا - فقد ارداد - عذاب - صديقنا الممثل عندما عانى «عصوبة» عذابات حملت ومكثت - لقد عذبه كثيرا ألا يجد في شعر قومه مثل هذا - فتمناه وسأل داته - لماذا؟ وأدرك عند ذلك أن شاعرنا الذي يكتب للمسرح يبدو أنه لم يعرف الناس عن طريق «اللامسة» - ولم يتفهم عن وعي - على الرغم من أن المسرح مرآة للحياة - مرآة تنعكس في حصوة شديدة وتحليل أشد ما تصادفه في الزمن الماضي والزمن الحالى ون المستقبل أيضا

من هنا أعلن فتانا «الإصرار» عن تعاطي هذه القصائد الطوال - لأنه رفض باتيا أن يكون مشاركا في «معرض لأبواق التبع المسرحية» -

لقد أدرك فتانا أن مادة الشعر في المسرح ليست الخدمة الشعر بل الخدمة الدراما والشعور - الشعر ليس وسيطا ناقلا - بل هو البداية والنهاية - هو موضوع الشكلية كاملة - فقد خضع الشاعر المعاصر - أو الأكثر معاصرة - لرقى جديد «موضوعي» هو فن المسرح للخدمة المستويات لم يعد الشعر في المسرح إذن قرى «المبالغة الأدبية» - ومن هنا رفض فتانا الممثل تلك البساطة الشعرية المضمحلة الزائدة عن الحد في حجمها وأفروها وطورها - فقد وجه فتانا - عاشق للمسرح - وجهه نحو شاعره الجديد الذي ما عاد يحلق في بيده الخيال الشاع المجهذب أحيانا لمصيد شخصيات مستحيلة - ومواقف مستحيلة - مجرد بحسب وهم للمسرح - أتى الشاعر الجديد رجلا من غلر الناس - يذهب في الأسواق - وتلقح الشمس - ويغنيه السحر عفا عن الحق والحقيقة - عن القليل والمبالغة - عن الحرية -

شاعر قلبي - يأتى في زمن قلق ومضطرب - يأتى كي يصلب - وليتعلق كلمات الشعر الصادقة والقصيدة

أتى شاعرنا الجديد محبط به شخصياته المتعددة - النظام وظلالهمون - الحكاء وقيلباء - الشرقاء والزجاج أتى وحوله جمهوره لم يأت وحده - بل أتى وى ركة الدنيا - أو أتى في ركب الدنيا

المجذب فتانا عاشق للمسرح لشاعرنا الذي جاء بطرق أبواب للمسرح لكي يثبت فيه روحا جديدا - لكي يصنع مسرحا شعريا جديدا - لا ذلك الأسير لضرورات - الشعر - بل ذلك المنسوج من الشعر سمحا جديدا سدها المماناة ولحمته الشوق إلى خلاص العقل والروح - إنه ذلك النسيج الذي يحصد جوهر

الحياة التي تحياها والتي الذي نعشق - مندحين في وحدة واحدة - إنه يحس عن قرب جوهر الحياة وكل القصائد الحياتية التي تمتد من أول الحدث اليومي العابر إلى الحدث الكوني الأبدى - وهنا وجد فتانا الممثل هذه وسط هذه الدنيا الجديدة - لقد أمان الشاعر القادم إلى المسرح فتانا على الوصول إلى شاطئ الصديق والوعى في نفس الوقت - لقد حددت الرؤية - وم وضع الخط الفاصل بين مسرح الفصائل الشعرية ومسرح الشعر الخالص - بين مسرح الخيال ومسرح الواقع المستحيل - بين مسرح الإعجاب للممكن لغرابته ومسرح المشاركة الفعالة - حيث الناس والمسرح كل لا يهجزأ

كانت هذه بداية صلاح هذه الصور في ديب الأصابع والأصواء وهموم الحرفة المسرحية -

لقد أعطانا الكثير لأنه كان يندت الكثير - والكثير جدا

- وعى شديد بالمسرح مع الفصحى على ناره الحارقة

- وعى حقيق بالمكر ومعدة تافضاته وتقباه القاتلة -

الإيمان بالكلمة مسئولية خطيرة وقدر - الإسهام في وضع ملامح وإشارات فوق بطاقة المسرح العربي الباحث دوما عن هوية مجرمة - إنه لأن مسرح جريح - بل مسرح فصيل -

الجيل الذي أعياه هو ذلك الجيل المسرحي الذي أبغضته سائر الأجيال المصرية - والذي حاصر شق المسرح المصري الحديث في ظلها

ليس موضوع المقالة دراسة نقدية مقارنة للمسرح الشعري بقدر ما هي تأملات (عاشق للمسرح)

تقريبه :

مقدرة أيما المرير الزاحل صلاح عبد الصبور إن القبرت أحرار لعقدك بحري للمجرح القاتل لمسرحنا العربي - وشكرا لزيادة الشعرى الذي ستميره منك

تتميل بعد التنويه

قلبي أصعب من أن يسجل مرد هامش صاحب على ثراء عطائك - فاعفروا تعادلى على دها التعبير يا عزيز العطاء

تنويه بعد التنويه

نأمل أن يهد على فروع شجرة مسرحنا المصري مزيد من الشعراء - فهم صوبها العذب - ومزودها الصديق للدماء لجمع

مسئولية المثقف ومحنة الكلمة

□ سلامة أحمد سلامة

يصعب في كثير من الأحيان ان تفرخ الكلمة الصحفية ذات الطغمة السياسي تحت أي لون من ألوان الإبداع الفني . إذ تضيق طاقه الإبداع والخلق لها حتى لا تكاد تبرز . وإذا تصبح مهمة الكاتب ان يتناول بالتفصيل أو السرد وقائع محددة تتصل بلوائح وظروف سياسية واجتماعية واقتصادية . على مستوى المثلي أو المثالي . يرتد الخيال عنها حسيًا كلما حاول ان يخلق عليها من عنده . غير ما يسمح به سلسل الأحداث . أو إجهادات الاستنتاج الذي لابد ان يورده المطلق . وسنده شواهد التاريخ القريب أو البعيد . ومن هنا . فقد تبدو العلاقة شبه معصومة بين مجالات الإبداع الأدبي وما يجري على صفحات الصحف والمكتب من مقالات وأبحاث سياسية . اللهم إلا من حيث إن الإنتاج الأدبي . من شعر ورواية وقصة ورواية وفلك . يمثل واقعًا من روايات الحياة الفكرية والثقافية . التي يسهم . إلى جانب روايات أخرى . في تشكيل المناخ العام للمجتمع السياسي الواقع بكل تعاضلاته . والتي تؤثر في فكر الكاتب السياسي من حيث يشعر أو لا يشعر . وتكون جزءًا من علته الخاطئة . وإذا كان النقد الأدبي يستخدم الأدب . شعرًا ورواية . مادة لأعمال الفكر والظفر . أو - بعبارة أخرى - إذا كان القمر والحر هما المادة التي يشتمل بها النافذ الأدبي . فإن نفس المادة تصبح أيضًا مجالًا للنقد السياسي . إذ يرى الكاتب السياسي فيها دلالات ورموز . تعكس أوضاعًا سياسية واجتماعية معينة . تعب على الفهم والروية والتحليل . واستباق الأحداث أو التنبؤ بها

السياسة الحديثة بهم . هل يتأثرون فيها فيتحولون أخطاء الرأي ومخاطره . أم يتأثرون بأفكارهم . أكتفاء بدوافعهم . وانتفاء السرد البديعة واحتياطهم . ويبحثون لإبداعهم عن مجالات أخرى أكثر أنا وسلامة ؟ وهو يرى أن المثقف يتحمل مسئولية خطه . فلا يسعى أن يشتمه عنه عن الناس وما حوله . ولا يسعى أن يظل الحكمة والمكره ولما حل صاحبها . فهو له مجرد إنسان ذكي . مما يرغب درجه هذا الإنسان أو أن يكتب على من حوله بمنهج ومعيهم . على يجب ان نزل إلى الناس . نصصح النثر ونسد فيه المنافذ

إن كانت قيدا في أطراف
يلقى في يدي حب الخلد والصفاء
حتى لا يسبح نبيي كلني
فانا أجورها أحلها بأسح
إن كانت شارة ذلة ومهان
ومرا بهضج لنا جمعة ظر الروح
إن قرر ناس
فانا أحلها . أحلها بأسح
إن كانت صرا صرعا من إيتنا
كي يحجب عن عيني الناس
فحبب من عيني الله
فانا أجورها . أحلها . بأسح

والذي لا شك فيه أن صلاح عبد الصبور قد قدم بذلك نموذجًا لما ينبغي أن يكون عليه الشاعر و الأديب وصرح قضية من وجهة نظرته كصوت لم يترك صياها العصر ولا واقع المجتمع الذي يعيش فيه دون أن يقول كلمة . وهو مع ذلك لم يلوث نفسه بنزول القاع الذي يتدلى عن لشعر أو الكتب المذمومة . حين يصطر - أحياء أو مكره - إلى ان يصيح منه في أكناس المذمة السياسية أو الأعداء المندودة لزويته والقضية الأجل

وسألي هل اضاع صلاح عبد الصبور - شعره وإبداعه - في وعيت تفكرى شت جديد ؟
ياقول لك دون ان احصر تفكرى طويلا . إن صلاح عبد الصبور قد اصاف إلى وعي الحدود حضير ماخرين

أولاهما تناوبه الرشح لفكرة الصراع بين السلطة الرسمية والسلطة الفكرية في معساة الخلاص . - وهي مسرحية سلبية في المقام الأول - من حصة التي حدث كل وسائل القهر والإرعاء والتبديد والتفكر الذي لا يملك غير حركته . معرولة عن الأصدقاء ولاعب ولاشيء . شرقة من وسائل التبرج والإثارة حتى حتى يعمد وق يحد هذا تصرع نسور صبية متفكرين وموهبة من حد والمصراع

هذه مقدمه ضرورية لتحديد مدى الإسهام الذي شارك به صلاح عبد الصبور - شعرا - في وعي المثقفين المصريين عامة . والمثقفين العرب عامة . وسيت اعراف صلاح عبد الصبور قد التزم في شعره بذهب سياسي معين . أو دافع عن نظرية سياسية معينة . أو وقف في حق نظام سياسي بيا كان . ولست اعراف أنه استخدم الكلمة مدحا أو هجاء . أو عجزا أو دحفا عن علامات سياسية معينة . كما فعل غيره من كبار الشعراء العرب . المعاصرين وغير المعاصرين

ويكن صلاح عبد الصبور حمل في شعره وبين صايا كنهاته . دحفا حارا مستبنا من كل ما حله به لأفكاره السياسية أو تدعيه . من احترام الكرامة الإنسان وحرية . ومن إيمان بقدره الإنسان على ان يصح علنا بش في عصر . ويسود فيه معنى التعادل والإحسان وسواء

وقد وضع صلاح عبد الصبور هذه وشعره بذلك فوق مذاهب وشعريات السياسة . مستجورا بدستك حدود الانسانية السياسية التي على التحد موقف من التبرج التي تصعب بعه التيمم - والتي خاطر بحول الأديب أو الشاعر من صاحب كنهه ومكره إلى ناجر كنهه بلا فكره

السياسي يد حيث سهى كلمة الشاعر والشاعر يبدأ
من نقطة لا يراها الكاتب السياسي في أعماق الوجدان
للعام لشعب أو لجماعة أو لامة

ومن هنا أيضا تيق - أشعار صلاح عبد الصبور
و ذاء ومورا جند ما في استشراف المستقبل - تستثير في
وجدان ما تتعرق إليه شوقا من حب لحرره
والعدل - ويصيح في خفاء ما يطمع إليه من ايمان
بكرامة الإنسان وقد نه على الارتقاء في مدارج تكبر
الإنسان - عند الحدود مضمومة من الصديق مع الناس
ومع النفس

طائره في لمح البصر وهو قد يمر بالسوا الاول من
التعب الذي يصيب الكلمة - في حين يؤكد التواضع
للتأثير الحلي من حولنا لأن النسق الثاني هو الذي يجري
حنا

ولعل هذه المشكلة الإنسانية هي اعوض ما يولده
اصحاب الكلمة والشعراء منهم خاصة فالرؤية
انسانية تصبح سرابا وتقصير ربح - مداس لا يرجع
وحدانا عاما - ولا تعكس مرابعا سائلا في المصنع
وهذه البروية انسانية إن كانت صادقة غاية هي 'و'
تفرق بين الشاعر والكاتب السياسي - فالكاتب

تأنيها - إيمانه الشديد بمعجزة الكلمة - وهو إيمان
يصل إلى حد التسلط الذهني بكلمة عمل - فهو
أن ما تأثيرا يبلغ درجة الفعل - فالكلمات تنقل -
والكلمات تعني - والكلمة الصادقة تيق خالدة حرك
طاقات الفعل لدى الإنسان - لاها تروى من بيع لا
حسب شعره الشاعر الكاسية - ولعل صلاح عبد
الصبور يعكس بذلك - دون أن يدري - نوره عصره
هذا في عالم الاتصالات السريعة - حيث تنقل
الكلمة وتنون وتشكل وتتجسد في مع نيمر - أو
هي تجسد أولا ثم تشكل ثم تتلون ثم تصبح كلمة

صلاح عبد الصبور صوت عصرنا الشعري

فاروق شوشة

لبس الآن وقت الكتابة المتأنيبة عن شعر صلاح عبد الصبور - ذلك في حضوره الطاعني - كإنسان
- ما يزال يملأ العين والقلب - ويطلق النفس بهامة ندية من الأسى للوجع قليل - ويجعل من حضوره
الشعري - وقد طلع عليه الموت جلال الدلالة وغلظ الإصباح - متبا يقرأ - يخلد إلى أعماق الظلمة
والنأس - ويظنره أشباح الذنوب واللامبالاة - ويهبطها برغز قاطع صامع - هو وعز الحظيرة الخالدة -
تكتشف بقاربه ومناجيه - ومضمونهم من خلال كلماته الخفية - وحزوه الطاهر - وصوته الإنساني الملم

وجلسنا في الزكي الثاني ، نحكي ما قد صنعته
الأبلم
ونحا في غليظة مرج مظلوم الأقدام
مرج حلاّب كالأحلام
وفصير الصمر
هل يصحلك يا مجي إنسان مقصوم الظفر
يا مجي
فتتأجج ، ولتحنس ما أبقت أيام الفلك
ولأن الأيدم مريضة
ولأن الليل الوحش يولد فيه الرعب
تعلّ كلجانات الحب !

هذه الغمة المكسرة ، وهذه الإنسانية البسيطة
في غير تدن أو ادعاء ، وصحنى في مواجهة عروسيه
على محمود طه المذاعة وبرجسته كعاشق ، وعذبه
إبراهيم ناجي ومأساويته القدرية العاجزة كمراته وائمة
التعل والاحترق بالذهب - وشكوك محمود حسن
بمعاويل لفظة بالمعروض وبكيفية الأستار بدلاً من
الإصباح والبزج - وجعلت من تجربة الحب عند

الصوت المهد يتلاق القزمان المبركان العليلان ،
يوانجهان الليل للوحش وطرب المبيطر ، ويهربان
من رعب المصير وأكاديه - ولا يجد كل منهما صاحبه
- وما العاجزان - بشئ - حتى يأمل الحب في ظل
الأيام المريضة - ومن بين ثابا القصيدة ، كانت تلتصق
التفاصيل الصغيرة للتأثرة ، المشابكة في دعاء
وحيدة حشية - تتنظم النجم الأوحى والذوق على
قلب القصي إلى الزكي الثاني وصدر الشباك الذي
تحسه أصابع الريح الشرقية - لتصح هذه التفاصيل
والشرقيات - في النهاية - ومع القصيدة المصن
والحبيبه هنا ليس متاعا للعثاق - أو مقفى جملا
يرى غائه المني بالتحف والتعاسي ، أو ملادا لشق
الفريرة وشعارها القومي - لكنها صوت إنسان يردد
في أرحاء التجربه وساحتها ، يلقى بصحة على صعب
الحب - يوانجهان معا يصعقها المشترك صوره المعصر
وصراوة الأيام - وسمران وبتقوين بالكلمة ،
وبكتفان أكذوبة احد - ويمعان أن مصيرهم المخترم
رحلة حب متعل

لكن ، ها نحن الآن نتجمع ، نعلم أجزائنا في
مواجهة الحدث - ونكتب كل ديوان صلاح ، كل
من خلال وحدته وخلوته وهواجسه - لنجد فيه
العلاج الناجع الوحيد - من الضمور بالفقد - ويكتب
كل ما شهادته ، شهادة على عصر من الشعر - كان
صلاح وما يزال صوته وبصته وانحاء بوصفته - يكتب
من صلاح وهو أنصنا ، لأنه في حقيقته الإنسانية
والصبة حورج عبا ، ملتحم بالنسيج الحلي قبا ، من
خلال ريادة الفدة على الطريق ، واستمراره للفعل
بأجاء المسنوبة - والمزاد التوير الذي يترك لكل من
يجي من بعده من الشعراء

* * *

كانت قصيدة يا مجي - يا مجي الاوحى -
بداية اكتشاف لشعر صلاح عبد الصبور وتجه
لصحنى من خلالها أناس عاشق مصري مضطرب
مسكين ، مكسر القلب - مقصوم الظهر ، وشذو
الخدم سبجها بصيغة المعصر في الحب ، من خلال

صلاح تجربتنا جميعا ، ووجدنا - لأول مرة - شاعرا قاهريا حقيقيا ، يقدم لنا ذلك المصطلح الفريد «صديق» الذي يربط بيننا جميعا . وأخذت صورة «الصدقة» في شعر نيلب تكتمل في صفاته صلاحا لمتناحية ، سمات وأبعادا ودلالات ، وبكتمل معها فهم جديد ، عصري تماما ، ووعي جديد . إنساني تماما ، بملائة لإنسان بين الرجل ونفوة ، ومعركتها مشتركة ضد عناصر انقهر والتخلف والإحباط ، وإذا بهذه هيوية الصديق ، نصبح للعاشق المصري ليس يوسف ونفاس عيسى . وساقا للكسيح وجنا مصرير ، وأملنا لم كان يعتقد الأمل والعزة ويصكر في الموت بعد أن أدان وجهه للحياة

وطرفتي فوق بابنا - مؤزج البريد

لا لا أريد

هل من مريد يا حياة . عسى هل من مريد خطابك الرقيق كأنه يهوى بين عفتي بطوب أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب الساقى للكسيح

العين للفرير

هناك القواد للمكروب

المقعدون الضالعون القانيون بفرحوى

كمنها فرحت بالخطاب يا مسبحي الصخير (ديوان الناس في بلادى - رسالة إلى صديقه)

نعم ، كان هناك صلاح للنحب - من خلال تجاربه العاطفية - التي انتهت بها دانه بالآخر وبالمصر وبالكون ، ذوقا جديدا غير مطروق ، وطايع حساسة شعرية جديدة ، سواء في مرحلة اتكائه على مشاعره الأولى ، وبذكراته المبكرة ، وإحساسه حاروف بالحياة والأشياء ، كما في مجموعته الشعرية الأولى . وفي بعض القصائد التي تشكل امتدادا لها في مجموعته الثانية . فترى في مرحلة برور وجهه الإنساني العميق ، وعصر رؤيته المسؤولية للإنسان والكون ، واصطبغ أحاسيسه لشدة هجوم التفكير ، وارتطام وجدانه بعصايا العصر وحديثاته وصراخاته ، وهو ما يكتشف عند مجموعته الشعرية . وهو من الحب - التي اختارها بنفسه من بين أشعاره العاطفية الطابع ، والتي يقول في تقديمها : «الشعر والحب مثل الحجر ذي الخطين ، حين فرست أحدهما في فلي عرست الآخر ، وقد كان الشعر جرحي وسكني حين عرفت أن أتكم جملة مفيدة كان حلم حياتي في القضا فن أنيس ليس المحون الشعرى حتى يوضع على جيبى غاروه من الزهر الغالى اللين . وهأنذا بعد كما من السب لا أعده من حشر اكتفى في القميص وليس لي جيبى إلا بطع زهرات رخيصة . ولقد راهنت فان لارست لا على المعرفة ، بل على الإحساس ، كان لابد أن أدور كالنرد على المائدة ، وأظن أدور حتى يتكشف وجهي عن الرقم العظيم وكانت المائدة هي فلي وهي قلب امرأة أو النساء اللاتي عشقن ، وهي قلب الحياة »

وبطل صلاح عهد الصور مخلص البيرة لاقتران الإحساس والمعرفة ، لتكامل الوعي وحاد البصيرة ، عبر تجاربه الشعرية العاطفية ، التي شكلت مناخا ، وشقت طريقا ، وجسدت طرقات ومرمدين ، حتى حين تكسرت أسلحة الفارس القديم ، وتطهرت أحلام العاشق للحلم ، وانطلق النيب تحت وطأة التجربة وهول التحدي ومطو القصور ، ظل الشاعر وقيا للحبوبة ، الصديقة ، شريكة رحلة الحياة ، ليس غيرها من بعيدة إلى الظهور والبرودة واليكاره ، دون حساب الريح والحسرة ، عندك لن ينفرا ، وإعنا بصمتها دوما معا طريق

وماذا جرى للفارس الخيام

انطلق القلب ، وولى طوبا بلا زمام

وانكسرت قوائم الأحلام

يا من يدل عطفون على طريق الضحكة البرية

يا من يدل عطفون على طريق النجمة البرية

لك السلام

لك السلام

أعطيك ما أعطى الدنيا كن التعريب والظهاره

قد يوم واحد من البكارة

لا ، ليس غير أنت من يمدنى للفارس القديم

دون نحن

دون حساب الريح والحسرة .

(ديوان أحلام الفارس القديم)

ترى ، ما الذي كان يعلنا أكلر انجذابا إلى «الصيغة الشعرية» التي أنجزها صلاح عهد الصور - منذ نشأته المبكرة - دون غيره من رواد الموجة الأولى في حركة الشعر الجديد ، كالكاتب والياني ونازل وأدوبيس وحاوي . إن هذه «الصيغة» التي أضطها في طبيعة سحرته ، لم يكن لها بالنسبة إلنا - نحن شعراء الموجة التالية - جبهة المصاغة الكلاسيكية الفحصه عند الباب ، تلك التي تتضح بأصالتها العربية وغناها البارز لكل محيطات التراث العربي في تروحي كادج ، على نحو يحمل من الشباب صورة من محاولة «التنقي» الشعرية في سيطرته على اللغة وتحقيقه للسودج العربي . كذلك لم يكن لهذه الصيغة التي أنجزها صلاح عهد الصور ذلك التعاد المبرج المباشر للتوتر ، من خلال حس سياسي واضح ، ولغة يومنة عمل الشعارات ، وتظاهر في عرض الطريق ، وتصطدم بالحواجز والسدود ، وهو ما حققه الياني وخاصة في مجموعته الأولى ، قبل أن يكتش فيه جانب الإحساس العطري والبرادة في مواجته تصلب الوعي وتكتفه ، وصولا إلى المباشرة التي تمكف على استخلاص دلالة الشعرية بدلا من التجربة ، والوقوف في تكرار الصور والرموز والإشارات ، والحفاص والتفعل بدلا من ورة الشعور والإحساس

ولم يكن للصيغة التي أنجزها صلاح عهد الصور تلك القدرة اللا محدود على المعاصرة الشعرية ، وصولا إلى لغة شعرية تشبه لغة الطقوس والصور ، قد تير بتكتيفها الكمبيوتر ، وتعجزها نسي الاحتمالات الدلالية ، سيما وراء الإدهاش والإعجاب والفتاحة - كما فعل أنوبيس

ولم يكن للصيغة التي أنجزها صلاح عهد الصور ذلك الزخم الفلسفي والفكري الخلاق عند تحليل حاوي . ولا ذلك الاجترار النصي والاستبطان الداني عند نازك الملائكة ، من خلال لغة عمدتها صغرية التجاور والتعريب واتصاف الصلة بالتراث والانتماء العضوي إليه عند الأول . فرفقة تشدد على ريعاف الظل والصوم ، واحسن والتشم عند الثانية

لكن هذه الصيغة الشعرية التي أنجزها صلاح عهد الصور كانت - بالنسبة لنا ، وبالرغم من هذا كله - الصيغة النموذج في صيرورها عن الوجدان ، ولي نفاذها إلى جوهر الشعر ، ولي استشرافها وعظمتها الحساسة العصر ، ولطوبها على ترشد هذه الحساسة ، والإسهام في بناء المصمم الشعرى للعصر ، وتشكيل القصيدة الحديثة

هذه الصيغة ليست بعيدة عن المعادلة الصعبة التي استطاع صلاح عهد الصور - باستعداد أصيل ، ثم بصير ودأب ناديين ، تعبها في صورة باهرة ، تجلت في نمطه الخي للتراث العربي من ناحية (وهو الذي كتب . قراطة جديدة لشعرنا القديم) ، وانفتاحه الراعي على التراث الإنساني - قديمه وحديثه - من ناحية أخرى ، فلم تثبت صكته الحسية بأصقل ما في تراث أمته ، كما أثبت صلة عبره ، ولا صاغت هويته القومية في محض التراث الإنساني كما يثبت ملايح غيره . وظل هذا الموقف الحصري يمثل بعدا رئيسا وثابتا في مسيرة صلاح عهد الصور الفنية والمكرية ، وملصقا بارزا في إجماره الشعرى كله .

يصل بهذه الصيغة الشعرية أيضا جانب مهم من جوانب الإبداع الشعرى عند صلاح عهد الصور ، إذ يتدر أن يوجد في ديوان الشعر العربي - قديمه وحديثه - شاعر عده الإلهام الشعرى ، وشمله وتجاوز معه ، وبلغ درجة التجسيد والتشخيص في أسبانه واستغاثاته ، وربط بين موضعه من الحياة وموضع الشعر منه ، من خلال إختلاص نادر المثل ، وسيز يكشف عن أقصى درجات الوجد والتعالي والتمثل بين بدى المحبوب ، وأخذ كل ألوان العنة ولتدع منها تجميع في جيب الإكمام النافر ، ولشعر العمى ، والقصيد المثاني ، في عدد من قصائده ، غير رحلته الشعرية كلها

هذا الجانب العربي الفريد في مسيح صلاح عهد الصور القوي ، وفي تصوير الخيول الشعرى لديه ، موجود بوضوح منذ مجموعته الشعرية الأولى ، ناس

في بلادى . من خلال قصيدى «الرحلة» و«أغنية
ولاء» الى يقول عيا

«هلمت ما بيت
أضمت ما القيت

خرجت لك
على أواى محملت
كفثا ولدت - غير شمة الإحرام - قد خرجت
لك

أسائل الرواد
عن أولئك الغربة الرهبة الأسرار
في هذات النساء - والظلام خيمة سوداء
ضربت في الوديان والتلاع والوهاد
أسائل الرواد
ومن أود أن يعيش فليمت شهيد علق .

ويصبح هذا النوع من الإلهام الشعري .
وإخلاص الشاعر لظلال له - موقفاً صوبها لا موقفاً
مب غضب . ومما من مقامات الوجد للقصبة إلى
النساء والموت . وهو يولن في قرارة نفسه وفي الفاع
البيد من وجدانه . أن الشعر وحده هو شجرة
حقيق . وهو مسئولية الأول والوحيد . وهو الذى
يمسح معنى حياته ودأبه واستمراره - يلقى فلا ضير في
أن يمسح كل شئ . أن يمسح كل العالم . مادام الشعر
يد سلم له . ومما من الكلمات - كلمات الشعر - من
حونه نظوف وعلق ونصيح في تناول سبب
وطموحه :

«لم يسلم في من سعى الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر

عاشت لنهددى
لاثر إلبا من صعب الأيام المضى
إن نجف فجوة إدلائى لا إدلال
أو تحزن - فبالمرحى فرد - يا نعمة أبهى عودى
بالهجرة

يا أصحابى . يا أصحابى
حيروا مولاي الشعر
سلمت لي من عظمى أبهى - الكلمات .
[فويل أنقول لكم «القصيدة أغنية محضراء»]

وحى الملحقات الأخيرة في مسيرة الشعرية . و
ديوانه الأخير «الإحار في الذاكرة» وقد دلت الأيام
للكثرة أجربها . واصطبغ الفؤاد بالياض .
واشتمل رماذ الرأس والنفس . وتكسرت الفؤاد .
وأدت شمس الشعر ماضيه . تظل حياوة الشاعر
بعودة محبوه الأول . «الشعر» - إليه - بعد طول
صاب واحتجاب - فرجا محملا . ودعشه رائحة .
والتمنا إلى المدرس الذى تقدمه الحياة للإنسان فلا
يعيه إلا بعد عوات الأولاد

«ها أنت تعود إلى» .

أيا صوفى الشارد ومنا في صحراء الصحة الخرداء

يا غلى الصالح في ليل الأفكار السوداء
يا شعري القاتل في نثر الأيام القشابة المضى
الضائعة الأسماء

وأنا أسأل نفسي
ماذا ردت لي يا شعري بعد شهور الوحشة والبعد
وعلى أى جناح عدت
حيًا كالطفل - رقيقاً كالصبي
ولماذا لم أسمع خطواتك في رعدة روى الباردة
للكتبة

(قصيدة - الشعر والرماد)

هذه العلاقة القوية بين الشاعر وشعره . والى
تمثل دلالتها الصيقة في أن الشعر هو طهره وبرائه
وشعره وكبرياؤه . وارتفاعه عن بار الخياء البروى
وشجنته الرئيبه والحية بالأرض والإنسان
والوجود . ووسيلة إلى الشوة والصورة . والمروية
والخسارة . صبح في مواجهة صورة معبرة لوقف
شاعر كبير - هو أحمد شوقى - من الشعر ودلال الإلهام
الشعري . ومكرمة عن مكره كشاعر . يقول شوقى في
صباح

شعراء الأتنام مهلاً رويدا
إن في مصر شاعرا لا يساوى
حاملا في الصبا لواء الفؤاد
منزلنا للكه الأسماء

ويقول صلاح عبد الصبور

يا حى .
فلتضح لي الأبواب . أنا الشاوى الفؤاد
أشعري ورد لبنان
سمر الركبان على الرودان
وأنا من فبات القرية
أوظاهم في الحب

يا حى . لولى للعجب
فلتضح لي الأبواب . أنا الشاوى الإنسان
[أقول لكم - أغنية محضراء]

ويقول شوقى - مبدئا طاقته الشعرية العارمة .
وحده لشعري الجديد - في رثائه لسعد وخلول
ابن من لمسلم - كنت إذا
منمنمة لأن يورث الشمس ولها
حسانى في يوم سعيد - وجرى
في للرائى . فكيف دون مداها

ويقول في قصيدته الشهيرة «كيار المحارث في
وادي النيل» مخاطبا خديوى مصر
يا عروير الأتنام والمهر سنخا

فلقد شاق مسطى الإصمء
إن عصرا مولاي فيه المرجى
أنا فيه القريض والشعراء
عده حكي وهذا بيباق
في به نحو واحنك ارتضاء

ويتحسر على قصيدته في رثاء مصطفى كاس
يعزل

لولا محاسبة الشجون خاطرى
ليظمت فيك بنجمة الأرماء
وأنا الذى لوى الجوم إذا هرت
لستعود صيرب من السدود
ملا دفاني يوم بيتا لعلى
فبك القريض وحسانى إسكاف

ويتحسر مرة أخرى على عدم تحقيقه لكن ما يملؤه
من طموح أدبى وشعري - وهو ما يزد في ريعان
الشباب - فيقول :

أوشكت أنصف الفلامى ونسفى
وما أنلت بي مصر الذى طمير
سالت مساهر وادى النجل حنفا
مى . ومن قبل مال الظهور والظرب

وهى مدج فيه تكشف من مرقف شوقى من
شاعريته . ورأيه في دوره وما يتفكر منه . كما تكشف
من معنى الاختلاف في النظرة . والتغير في الرؤية .
به وبين صلاح عبد الصبور . الذى يجد له نموذجا
ينظم في دلالة الحوار المختلفة لحروب العلاقة بينه
وبين الشاعر حى يقول في قصيدته . «أغنية للشقاء»

«الشعر رأى الى من أجلها هلمت ما بنيت
من أجلها ضللت
وحيا غلفت كال اليد والظلمة والرد
ترجى عزلا
وحيا مدينه لم يستعجب
عرفت أنى أضمت ما أضمت

يكن هذا الجانب من جوانب «الصيغة الشعرية»
عند صلاح عبد الصبور يظل في حاجه إلى تأصيل .
وربط بمكة شعراء التراث العربى - في القدم - من
الإلهام . وتمثلهم لما أسهمه شياطين الشعر أو الشعر .
ثم حله ديت كله بالتصريح النصي والمضى لتعاصر
لمكة الإلهام . ثم علاقه هذا كله بموقف صلاح عبد
الصور : الشاعر الإنسان من الحدة والقوى معا .
مرقه الأعلاى المشرق . ومرقه الريادى المأمول

...

البساطة الشديدة الأسر . والعمق الشديد التعاد
وحيا الجانب آخر من جوانب تلك الصيغة الشعرية
الى أعجزها صلاح عبد الصبور . وهو جانب يتج

هذا الدور الفكري البارز في شعر صلاح عبد الصبور . ليس معصوما على آثاره الثرية الكمية (ثلاثة عشر كتابا تجمع بين الدراسة الأدبية والفنية السديدة والتأملات وأدب التراجم والتذكريات والدراسة الذاتية) ولا في مسرحياته الشعرية الخمسة . لكنه يظن بصورة فيه ناصحة من خلال مجموعاته الشعرية . يذوق من مجموعته الثانية ، يقول لكم : . . . التي تفتح بعض قصائدها (كقصيدة الظل والصليب) في بدايات الانجذاب الدراسي في شعر صلاح عبد الصبور . الذي كان يؤدى بنحوه القصيمي واهتمهم إلى المسرح الشعري . مع تكتاف طغيات الوعر . ومندد الأصوات وللداخلها في القصيدة الشعرية . ومندد البناء أو التشكيل الشعري . والإحساس بأن ثمة ألوانا من الحلول تتدحرج وتتقاعص . وأن ثمة موهبا للشاعر الذي يلقى بكلماته المتعددة الأصوات وكلُّ شيء لم يترك جمودا . وأن يندخل في دائرة الفعل الدراسي . هذا التحريض الذي يبلغ ذروته في مسرحية ، ليل القبول ، عن لساني سعيد .

— *Journal of the American Medical Association*, 1967, 201: 1033-1034

المجلس الوطني للبحوث والدراسات

مِصْلَاحُ عَيْنِكَ الصَّبْرُ

الصور الشعرية والتشكيلية

الرسم بالكلمات

□ فتحي أحمد

لم تلجج الحركة الشعرية المصرية والعربية المعاصرة بحال قدر فهمتها في رحيل فارسها النيل صلاح عبد الصبور ، شاعرا واعيا ، ومبدعا ، وإنسانا معظما ، تمت الخلق ، هادئا الطبع ، بسيطاً

وقد وجدوا في الفن التشكيلي ركيزة يستندون إليها في خلق بنية شكلية جديدة للصيغة ، ومبررا لتصورات ودرى مستحددة

والواقع أن عصرنا الحديث قد عرف نوعا من التلاحم بين الشعراء وأصحاب معظم الاتجاهات الفن التشكيلي المعاصر تقريبا ، حيث كان كل مذهب أو اتجاه في عصره شعراء وفنانين تشكيليون على السواء ،

وقد بدأت هذه الظاهرة منذ منتصف القرن التاسع عشر ، حيث نجد الشاعر بودلير في صحبة الفنانين التشكيليين هيلاكروا وروينز ومن بعدهم كان بعض شعراء أوروبا يصوغون لوحات الفنانين التشكيليين ويحسبونها شعرا ، كما هو معروف في قصائد بول إليوار ورامبو ولوراجون الذي كان صديقا حميما ليكاسو

وحينا بدأ المذهب السريالي كان الشاعر أندريه برنتون هو القائد الروحي ولموجه لطبقة السرياليين ، حيث قام بشر البان لخاص بذلك الاتجاه ، فكان أول بيان بشعر من السرياليين ، وسببه لقب برنتون بأب السريالية⁽¹⁾ **Pope of Surrealism**

كذلك كانت جماعة الدادائية Dadaism⁽²⁾ هم إلى جانب الفنانين التشكيليين شعراء كان في مقدمتهم الشاعر الروماني تريستان تزارا Tristan Tzara وأجما فقد كانت التكعبية Cubism⁽³⁾ هم - إلى جانب رودا التشكيليين - الشاعر أبولير Apollinaire وكان له الفضل بما نشره في عام ١٩١٩ في المجلات وكتيبات المعارض

ولكننا على المسعى العربي لم نجد شاعرا من شعراء العربية المعاصرين ، حفل شعره بتحقيق الاتجاهات

وقد جرت محاولة لكل شعراء تلك الفترة وأدبائها ، أفرا لهم ، وأرسم نتائجهم الأدبي والشعري ، وأقيم مهرجان للشعر والخط وحلوا هادئا وشعرا ، ولكن صلاح عبد الصبور ظل بالنسبة لي الأخ الأكبر والأب الروحي الذي ألتجأ إليه دائما لاستفيد من تجربته ومن معرفته ، وأتأمل من معينه الفياض .

وقد وجدت فيه المنهج الكامل الذي يعنى عن الفن التشكيلي حيث القوس العالم بأصول كل للمذاهب والمستحدثات الفنية في الفن التشكيلي وحاولت أن أوجد نوعا من التوافق في رسم أشعار كل اتجاه

وقد ساعدني كثيرا الاهتمام بالصورة في النصيدة الحديثة بشكل خاص ، على نحو يؤكد العلاقة الوثيقة بين الشعر والفن التشكيلي ، التي تبه إليها الآنتمون .

في العصر الإغريقي يقول سيموبليس : « إن الرسم شعر صامت ، والشعر تصوير ناطق » ، وما هو جدير بالذكر أن الفنان التشكيلي الكلاسيكي حتى عصر النهضة كان يقوم بتسجيل أشعار الشعراء وملاحمهم إلى جانب الأساطير والمعتقدات .

ولعلني لا أظفر في القول حين أقول أن حركة التجديد الشعرى قد نشأت من مستحدثات الفن التشكيلي إن لم يتم عليها ، وأن ثورة الشعراء على شكل الشعر القديم ، ونموهم على طبع للألوة قد تأثرا بظهور الاتجاهات المعاصرة للفن التشكيلي

ولد عرفه وعاشت عن قرب في التسببات ، حيث صمدت معه في إدارة المجلات الثقافية التي ترأسها ، وكانت تضم [مجلة المجلة - الفكر المعاصر - الفنون الشعبية - المسرح - السبيا - الكتائب - الكتاب العربي - فنون] . وكنت أقوم بالإخراج الفني والرسم لتلك المجلات مع زملاء آخرين لي

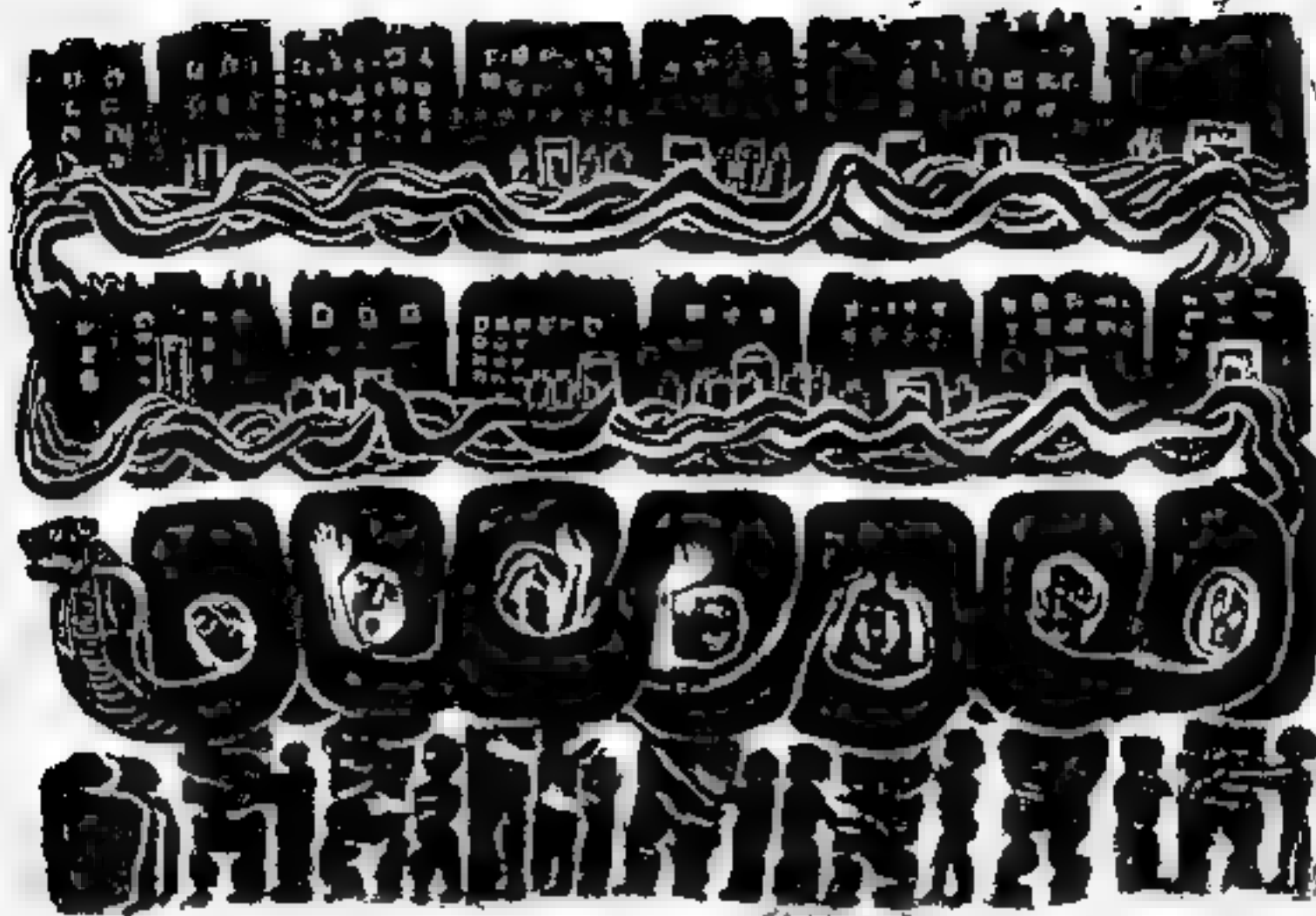
كنت حينذاك حديث التخرج من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، وكان اهتمامي كبيرا بالمخاطب الثاني ، في محاولة قدم دراستي الفنية بالقرابة الأدبية والفكرية .

وقد أتيت لي فرصة الاحتكاك برؤساء تحرير تلك المجلات الثقافية يحيى حق - زكي نجيب محمود - فاؤاد زكريا - عبد الحميد بونس وغيرهم [، وتوطدت صداقتي بالشاعر صلاح عبد الصبور ، فلم تكن معاملتي معاملته رئيس لمؤسسه ، ولكنها كانت علاقة حب وأثرة وصداقة .

وبدأت أكتشف حاله وأسرار شعره الجديد ، منذ أن بدأ تنوذي للشعر الحديث

ومن خلاله بدأت مرحلة جديدة في حياتي بالعرف على وجه الحركة الأدبية المصرية والعربية ورسالتها مختلف أجيالهم

وقد كانت فترة ازدهار « لقاء حقيق » في جانب المجلات الثقافية كانت حركة النشر فخرس على أوسع نطاق وقد أفصح أجيال لكتابات الشباب فظهرت أسماء كثيرة وأحلت في الشعر والقصة والنقد في تلك الفترة



جدي لوحات اجرائيك
مستوحاة من ديوان
الناس في بلادى



يزود قاعة العرض بصاحب الفنان العارض ويسأله عن تجربته الإبداعية ، ويقف أمام لوحة محاولاً لقراءتها قراءة جديدة ، وفك أسرارها وزمورها ، والتعرف على قيمها وأسرارها

وقد كان للفنان أصداًء تشكيليون كثيرون ، حل رأسهم الفنان محمد فدا ، الذى ينتمى إلى جيله ، والذى ينتمى كذلك إلى جبهة الفن المصرى المعاصر ،^(١) التى ظهرت فى أواخر الأربعينيات ، واتى انتمت بتأكيد الشخصية المصرية فى الفن وكثيراً ما كنت أراه يقيم محاضرة فنية وأدبية معه

بمركز صلاح عبد الصبور فى علاقته بالنس التشكيل والتشكيلي من بين الشعراء المحدثين من جيله من الشباب

وصلاح عبد الصبور كانت استقبالاته مدبرة وواعية لانتقاط القيم الجمالية للبيئة ، ومهيرة تجهيزاً عالياً ، ومدمجة بالثقافة العلمية والموسوعة

وهو نفسه يؤكد هذا فى قوله فى مطلع إحدى قصائده فى ديوان «شجر الليل»

علمت عني أن ترى الظلال فى الألوان
والضياء فى الظلال

علمت قلى أن يسم ربح صدق القول واغمال
علمت كلى أن تحس الدافئ والصقيع .
فى أكنة رقيقة للقدم
أرى صحة المزاحل
شبت حكمة وفطنة
رويت رؤية وفكراً

برز هذا بشكل واضح فى قصيدة من قصائد
«ديوان وشجر الليل» بعنوان «الفرق تشكيل من اللوحة
للأمة كين»
عناصر الصورة

لون رمادى ، حماء جديدة
كأنها رسم على بطاقة
مساحة أخرى من التراب والضباب
تبس فيها بضعة من الصبور للصب
كأنها محو فى خطوة الإنفلة
وصفرة بها ، كاللوت ، كالحل
متوزة فى غابة الإجمال
(عزالدين لطفى للمدينة)

الإطار

قلى الخفى بالمعوم المشية
ووروى الخاتمة للصطرية
ووحشة للبيئة المكشبة

تملص فى أليات هذه القصيدة محاولة من الشاعر
بتجريد حدود الممارسة الإبداعية التشكيلية ، مستعجلاً
من التراجيح والألوان والأصباغ بأدواته الخاصة ،
حين يكون الرسم بالكلمات ممكناً

وهذا يصر مدق عشقه لفن التشكيل ، وعنده
لانتخابات الحديثة

وقد لمست ذلك على المستوى الشخصى : فكثير
ما كنت بصحبة الشاعر صلاح عبد الصبور فى زياراته
الكثيرة لمعرض الفن التشكيلى بالقاهرة ، وكان عندما

التشكيلية المعاصرة قد مر ما حلقه الشاعر صلاح عبد
الصبور ، فقد كان أول من تنبه لذلك . لقد مكعب
على دراسة مقومات كل الاتجاهات التشكيلية
المعاصرة دراسة نظرية وتطبيقية ، واستوعب كل
أسسها وملاحها وقيمتها الاستيعابية ومقوماتها الشكلية
وفلسفتها الفلسفية والجمالية ، ولم له مواكبة الفكر
العالمى فى قصائده ، فأصاب إلى شعره المحدث أبعاداً
لم يرق شاعر عربى آخر لبلوغها ، فحفل شعره
بالرومانسية والرمزية والسمائية والتعبيرية والواقعية
الجديدة . ويؤكد هذا ما يقول صلاح عبد الصبور
(جوانى فى الشعر ص ١٩)

«دخلت فى السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل فى
القصيدة حتى لقد بت أؤمن أن القصيدة التى تتخذ
التشكيل لتتخذ الكثير من مميزات وحدها ولعل
إدراكى لفكرة التشكيل لم تنبع من قراءتى للشعر
يقدر ما تنبع من محاولتى كالتقريب فى التصوير . وهى
محاولة جاهدة ، أعانى عليها ولزى لكثير من متاعب
العالم الكبيرة . وسعى لاقفاء كثير من المتخرجيات
الغنية بعد ذلك وخلالها . وكانت هيوط الفكرة
عندئذ تتجمع فى ذهنى ، فلما حاولت النظر فى ما
أحب من قصائد الشعر من خلالها ، وجدتها تتبدل
كثيراً من هوائى الاستحسان ومن التواضع أن
التشكيل فى الشعر يستطاع للمسة فى الشعر الحديث
أكثر مما يستطاع للمسة فى الشعر القديم . سواء عتقنا
أو عبد غيونا ، بطروحات متفاوتة بالطبع .»

ويظهر عشق صلاح عبد الصبور للفن التشكيلى فى
محاوكة الرسم بالكلمات ، وبلوغ حدود التشكيل

وبد، كان صلاح عهد الصبور - في عصر -
يلخص في تلك الآيات جانب الحس ومثاقه
الدافعة تجاه الموجودات والأشياء من واقع استقباله
فقد استطاع أن يدرب هذه الاستقبالات ويصقلها
ويعيقها لتتوارى مع الكون والبيئة ، وأن يصور
بالكلمات عالم جديدة وإن كانت متعبة من العالم
اللصيق بنا ومن واقعنا . وفي هذا الصدد يقول هو
نفسه في فقرة من كتابه حياته في الشعر (ص ٣٩)

الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة
أخرى معادلة للحياة وأكثرها صفاً وجمالاً ، ولكن
لا بد أن يجلي ، إذ إن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو
عاطفة عرسية .

وإذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن
لأنها لأحياء لها بغير الشاعر أو الفنان .

وإذا كان الفنان هو القطب الذاتي فإنه لا يستطيع
أن يكتفي بالوصفات الذاتية المستتاتية ، بل لابد له
من صور موضوعية لخلق عالمه وتجميعه وبعث الحياة
فيه .

كذلك نلاحظ أن موضوعه دائماً إنساني بصفة
أساسية ، ونحن نرى فيه الإنسان المعاصر في انكساره
وإحباطاته ومثله وأحزانه وعطابه وإفراجه ، في
صوفية من نوع جديد ، وبخاصة ما يلاحظه من أهواله
التي جاءت بعد هوان الناس في بلادى ، ، الذي
يشير مرحلة البداية ، والذي يضم قصيدة على جانب
كثير من الأمية من هذه الناحية ، وأخرى بها قصيدة
« شق زهران » وفي هذه القصيدة نلاحظ الاهتمام برسم
ملامح الشخصية الواقعية للبطل زهران ، واستغلال
عناصر الفن الشعبي وبخاصة الوشم الشعبي ، لتأكيد
ملامح الشخصية ، حيث الإحالة على الصدى وعز
للسلام والحب ، وعلى الزند ومع صورة أنه زيد
سلامة ، ذلك البطل الملحمي الشعبي ، وكأنه يجمع
في شخصية زهران صفات هذا البطل الملحمي
وهذه رؤية شكيكية في التعبير عن الشخصية ، تركه
هذه بالنفس الشعبي (الهولكلور) ووجه براث هذا
الفن ، واستغناؤه لعناصره بدكاء في تأكيد صفات
شخصية البطل زهران ، في الوقت الذي يؤكد فيه
كذلك ملامح أبي البيئة الشعبية ، ويحدد الشخصية
المصرية من خلال مبرراتها الشعبية يقول

كان زهران غلاما
أمة سمراء والأب مولد
وبه وبه وسامة
وعلى الصدى حامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
شمسكا صفا ولحمت القوشم نيش كالكتابة
اسم قرية ، دمشق

هنا نظهر بلاغة الرسم والصورة الشخصية
Portrait وتبلي أمثلة العمل الفني

والمصباح الرصينة ، التي تصل إلى المدح في بلاغة
وتكليف معجزين .

لما في القصائد الأخرى التي جاءت بعد هذا
الدوران ، فإن الشاعر يتجه فيها إلى التجريد ، حيث
تتحول شحوحه إلى الإنسان المفرد من كل التفاصيل
الواقعية ، إلا ما يخص الجانب الشعري والمزمرى
وهذا الإنسان المفرد هو رمز للإنسان في كل أنحاء العالم
القديم والحديث بشكل عام

وأنا شخصياً تأثرت بشعر صلاح عهد الصبور
فاستلهمت بعض صوره العظيمة

وأذكر أنني عكفت في المنهيات على محاولة رسم
قصيدته شق زهران ، في الجزء الأول من مظهرها
على وجه التحديد ، حيث الصورة الشعرية تقول .

وثوى في حية الأرض الضياء
ومنى الخون إلى الأكواخ تبلى له ألف فراع
كل تهلل فراع

للتعبيرية في قاسمها الصارخة ، والسريرية
الكانونية / تحققت في هذه الصورة البليغة

وقد حاولت مراراً تحقيقها على سطوح لوحات
عدة طوال هذه السنوات . وكنت في كل مرة أشعر
أنى لم أوفق . ومن قريب الصدق أن تتخفى في تلك
الصورة أصلاً بشكل ناجح لومض في لوحة جرافيك
بعد وفاته بأيام

وقد استطاع صلاح عهد الصبور تأصيل
الإنجازات الفنية الحديثة في شعره . وأيضاً قد خلق
تراجوماً حسياً بينها وبين التراث الشعري العربي القديم
والتراث الأدبي الشعبي وحكايات ألف ليلة وليلة ،
مما جاء نتاج شعره يحمل أبعاداً شديدة بالقيم الشكلية ،
وبنائه متحررة ومبسطة ، تراكب مستحدثات الفن
التشكيلي واتجاهاته ، داخل إطار شخصية محددة
ومبسطة ومتفرقة ، توارثها حوامل الصبح الفني
وتحقيق الأصالة

كذلك تلح في شعره التناغم للموسيقى الداخلي
للقصيدة ، وملامسته للمحوى الموضوعي . كما أن
الشكل الموسيقي عنده متغير ومتنوع ومتحرك ، تكتمل
فيه الأبعاد الموسيقية الرائعة فالقصيدة تدبها إلى
سماها تتحرك فيها حركة موسيقية ، تتردد في تناغم
أثيري ، وذلك لمسطرة على القصيدة وإحصاءها
ومستلهاها في فترة الاختيار

كذلك خلا شعره من الاعتدالية الزائفة ، التي تقف
على المدح أو القصب أو القبح والتعجب .

ومن هنا ندعى بعض النخب على شعر صلاح .
والذين لا يدركون قيمة تلك الخصائص ، أن شعره
قل حرازة ، وأن التدفق الشعري عنده لا يحد
بالموضوع إلى دروته وهم في هذا يحطون ، فشر

صلاح لا يعتمد على الإيجاز السريع للمتلقي ، الذي
يتلقى من استنارة المواقف والاتصالات ، ويعتمد
على الرخوة اللغوية ، وإعما يقم علاقة متابة وععيلة
بشاركة فيها العقل بشور كبير ، ثم يأتي بعدها
الاستحسان الواضح .

وهذا بالطبع لا يتأتى إلا من شاعر على قدر كبير
جداً من الثقافة والمعرفة ، ونوعى والتصيح الفني

وتتجلى تلك الموهبة في اتحاد تلك العوامل
جميعها في عمله اختصار ، عميل الذات ، في لحظة
الإبداع والتدفق الشعري

فالقصيدة عند صلاح عهد الصبور - على حد قوله -
بناء متتابع الأجزاء ، منظم تنظيماً صارماً ودقيقاً
ومتناسقاً

وقد استطاع صلاح عهد الصبور بعفوية الشعرية
أن يحاور حدود الشعر العربي ، مجدداً له ، عن طريق
تحمله للمذاهب الفنية العالية المعاصرة ، وكذلك تحمله
لتراثه القديم والحديث والشعبي ، في جانب لغته
الموسوعية - لا في مجال القصيدة فحسب ، بل في
مجال المسرح كذلك

والمسرح - كما يعرف - هو أبو المون : فيه
الابتعاد والتشكيل والكلمة والحركة والصوت وعناصر
كثيرة متأثرة

ولذلك بلغ صلاح عهد الصبور قمة الصبح الفني
في مسرحياته .

وصلاح عهد الصبور كان بشراً في فردية نفسه
بتحقيقه الفني ، وبه في قدر نفسه ومن ثم فقد قدم
نفسه بوصف ذاته ورثاها أيضاً ، وكأنه كان بشراً
يبدو الأجل ، في تلك القصيدة التي تضمنها ديوان
« تأملات في زمن جوج » بعنوان « مولد رجل
عظيم »

كان يريد أن يرى النظام في الفوضى
وأن يرى الجمال في النظام
وكان قادر الكلام
كأنه يصر في كل لفظين
أكثرية منه يخاف أن يعبأ كلامه
ناشرة القودين ، مرخاة الزمام
وكان في السا يهبط صلبة المحرم
ليصر الخط الذي يلها
التيثا عطف اليوم
ثم يتأدى الله قبل أن ينام
الله ، حب في الملة التي ترى
عطف تثبت الشكوك والصور
تغير الألوان والظلال
خلف اشتباه الهم والهمز والخيال
ويخلف ما تبدله الشمس على الدنيا
وما يسجد القمر
حقائق الأشياء والأحوال

المواضع :

- (١) كان يضم للفن السريالي Surrealism إلى جانب أندريه برتون André Breton الفرنسي كريستو Giorgio De Chirico - وسلفادور دالي Salvador Dali - جون ميرو Joan Miro - وپول كل Paul Klee
- (٢) ظهرت في عام ١٩١٦ واتسم إلى أيضا الكتكتي الألمان هوجو بال Hugo Ball - ريتشارد هوربيك Richard Hoesenbeck - والمصور النمساوي هانس أرب Hans Arp
- (٣) التكسية Cubism حركة سكتة بدات و اعمال بيكسو ويراك ما بين عامي ١٩٠٧ - ١٩١٠ ثم أنشئت في عام لتضم كتيرين من فنان تلك الحقبة
- (٤) جماعة الفن المصري المعاصر سكوت ما بين عامي ١٩١٢ و ١٩١٥ وتكونت بتضميل الفن المصري المعاصر وكان يتزعمها حسني يوسف أمين ، وكانت تضم الفنانين [عبد الفتاح الجزاز - ماهر رائف - حامد بد - سمير رافع - محمود خليل - كمال يوسف - إبراهيم سمرة - سام عبد الله حشيش]

عنه روح الشاعر العظيم المصنف بلا حدود ، تحبه للشاعر الإنسان الذي لم يسم إلا لصبر والإنسان ، تحبه لمن قلم أنجيلا بعده ورعاها ، وكان الأب الروحي لجميع المهتمين ، تحبه له ، وسلاما حل إنسان لم يكن يملك إلا الحب .. إلا قلبا وأنى قلب أ

التجربة الشعرية

عند صلاح عبد الصبور

إن رجل الشاعر صلاح عبد الصبور انطاشي ولطاساري وهو في لغة النضج والوعي الفني والإنساني يعني عصرنا انديا باكمله . ذلك ان صلاح عبد الصبور قد تحول إلى رمز يواجه التحول المستمر في الواقع وهو يتصدى بشكل دائم لفكرة النكوص أو الخمود العفوي أو التسمم بدمرة انطاشي على الانتصار . وإذا كان صلاح عبد الصبور قد تحول إلى رمز من خلال عطاء شعري متواصل . يسمو بالرؤية الشعرية العربية إلى مستوى الرؤية الإنسانية المعاصرة . فقد كانت حوله حركة شعرية تكاد تكون قد صنعت من سجع والفن والفن واحد . كتب صلاح عبد الصبور الانطاشية الشعرية نصرك كتب عليه ان يواجه احوال الانطاشي وهو حل اعجاب البداية . وقد جسدت هذه الانطاشية الشعرية مرجعا من الوهم والحقيقة بدمرة الشاعر على أن يصنع وحده هذا يتسع للحب والصدق والحرية والجمال . ولقد كان الوهم في بعض اللحظات الخارجية أقوى من الحقيقة . ولعل هذه اللحظات هي التي منحت وفاة الشاعر الكبير . وإذا كان الموت قد احبب جيد الشاعر بالتوفيق . ومنعه من التحول إلى المستحيل . فإن التواجدان الفكري قد سارع إلى التوفيق في أعناق هذه اللحظات النيرة . التي كانت كتبات الشاعر صلاح عبد الصبور نطينا بالوعي وتكلفتها بالفتنة الفنية

محمد ابراهيم أبوسنة

وله قلبه قصائد السباب والملائكة واليانبي وعيد الرحمن الشرفاوي . وبدابات كيان عبد الحليم وبدأت حركة الشعر الحديث على صفحات مجلة الآداب التي كانت قد صدرت في عام ١٩٥٣ تبرر برورا انجاشيا يتكسر إسهام كل إقليم عربي بملاحقه وجدانيه والثقافية من خلال عطاء شعرائه

ويجاء ديوان «الناس في بلائي» ليحدد صوره متطورة من الناحية الفنية لكل الإزعاجات التي سبقتها . وقد أظفرت الديوان هذا الدور الذي عدله كل عمل في يتلق مع الواقع ومطعمه . ويبحث هذه

اعتاب له مترجمة . وموسيقى حائرة . وصور شعرية سادجة . معبر عن حيرة فية واضحة . وهذا كان التعبير عند هؤلاء انكاسا لموقف مثالي من الواقع . ولموقف مردود من التجديد لا يعني أن الشعر كان محتلا اختلافا جديدا عن عموم الانبعاثات وأفاقها . وكان لدى صلاح عبد الصبور هذه الشجاعة وهذا الصدق الذي جعله يتجاوز سرعا مع الفصل الثوري . متحررا من مردود . ومتعبا بشكل مهالي إلى عصره . وكان ينته أثير معار لصدقه مع الواقع . وشجاعته أيضا في مواجهة انقلاصه التجديده . ذلك ان الإطار التشكيلي لتقصيده الحديثة كان قد

م يكن صلاح عبد الصبور شاعرا كبيرا معيار لإحادة وحده بل معيار التعبير . ولقد وهب صلاح عبد الصبور هذه القدرة على فهم طبيعة الشعر مما عصفها مد وقت ميكر للعامة . في أواخر الخمسينيات كانت لغة الشعر تنافي من تفرق الانتمال من ساحة «الانطاشية الشعرية» الرنانة والشاحبة في أن واحد إلى عالم بصيرة الشعرية عبر كثافة الرؤية شعرية . التي كانت تتشكل من الخلق والوضع وأفكار الثورية والثقافة الأحييه الصالحة . وقد توهم بعض الشعر . في بيده عهد الخمسينيات . وقد يستعد من عام أبوللو إلى عام الشعر الحديث . عند

المطامع حبة سامقة ثقاه ، هـ جاء هذا القديس
بمؤدج لغة الشعرية الجديدة . ومؤدج للإنسان
الذي أصبح محورا للتجربة العية . ومؤدج للتجربة
الشعرية التي تستجيب كتطالع المصنع الجديد

كانت الحركة الثقافية والأدبية قد بلغت من
الحبوة والنشاط والتفتح حدا يقرب من الخوس .
هناك في كل الخصائص والروابط الأدبية وثقافتها
تجمع هؤلاء الدرويش الجدد ، الذين كانوا يشعرون
بأن صباط التاريخ تلهب ظهورهم فلانها من صياحه
رفيعة نفس والواقع والإنسان في مصر . وبدأ كل
العيون تستكشف لأول مرة كونا جديدا يناقش بحجم
اسمها شكسبير وشيكسبير ويول بلراز ولوركا ونظام
حكمت وت . م . بلوت . وعكف الشباب على
عملية الإبداع بنفس اللغة التي كانوا يراجهون بها
عملية النقد من الناحية النظرية والتطبيقية ، ولعل اسم
صلاح عبد الصبور . وبدأ يردد كاستورة مقالة
بمطامع من قصيدة شنت زهران .

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبهبه وسامه
وعلى الصديق حمامه
وعلى الزبد أبو زيد سلامه
تمسكا سيفا ولحت القوس نيش كالكابه
اسم فرجه
دمشراي

وبدا كان زهران قد أصبح شخصية حقيقية
تتحرك وسط التبدلات الشعرية وحلقات النقد ،
ولجلس على مقاهي القاهرة . وكانت اللغة الشعرية قد
واجهت هذا التحول الفاسي من على حدود طه إلى
صلاح عبد الصبور ، فقد أجمعت على أن تفرس في
حجم الواقع ، وأن تمشي في الشارع وسط البسطاء من
الناس . وكان المودع الذي بدأ يشيع لهذه اللغة هو
نحول صلاح عبد الصبور في قصيدة الحزن

يا صاحبي إلى حزين
طلع الصباح له اجمعت ولم يتر وجهي الصباح
ومرحت من جوف لثفتي أعطيت الرق للناح
ولجمعت في ماء القناعة عجز أنهي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جبي قروش
فشرت شاي في الطريق
ورفعت على
ولعت بالرد المروع بين كفى والصدق
قل صاعدا أو صاعدا
قل عشرة أو عشرة

وق الموت الذي سخر فيه خصوم المدرسة
الحديثة من تعبير وشريت شاي في الطريق ، كانت
هذه العبارة الخافية من الرمز تعبيرا ومريا من تحول
بالغ الدلالة في لغة الشعر الحديث .

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد استطاع تجويع
الشعرية أن يتجنب الانزلاق في وعده الشعرية
والباشرة والخطايا الجديدة . فإن الحركة الشعرية
الجديدة قد سقطت في سطوها في هذه الوعدة على
حين وقف بعض الشعراء على أعقاب طرومة أبوللو
سقط الكيرون في تحريك الشعر نفسه باسم الوطنية
ولكن صلاح عبد الصبور الذي جاء ديوانه تعبيرا
سابقا عن واقعية تعرف حدود النفس . قد احتفظ
لثورته بهذا الوعي التي الذي منح قصائده اتصالها
وقائدها . ولا شك أن صلاح عبد الصبور كان يملك
في هذه المرحلة المبكرة من حياته وبديهة قدرة
شعرية على التأني . وهذه القدرة الشعرية هي
العلامة التي تحدد دور المرائد من غيره

وقد سقط كثير من الشعراء بسبب مهارة عبد
الصبور الشعرية . فلقد أغرهم بالقفز من الارتضاع
الشاعري دون أن يكون لديهم حكمة التي الذي عصم
بحرته من السقوط ولا شك أن تأني صلاح عبد
الصبور كان مزدوجا ، فقد كان مؤثرا بشعره ، وكان
مؤثرا أيضا بالحدث من التأني الذي له . الذي جعل
منه مثلا بارزا لحركة الشعر الحديث فور صدور ديوان
« الناس في بلادي » . وإذا كان الواقع بكل عناصره
يخضع في حركة أسباب وعمل كثيرة ، فإن الفنان
ليس مرآة صامتة تنعكس عليها هذه الحركة التي قد
تكون بحوثية ، وقد تكون بديهة لمصالح طبقة دون
طبقة . ونحن نحرر فإن ناشئ نجاحا كبيرا فإنه إذا كان
أصبلا يصاب بالفزع أمام مسئولية النجاح ، وأمام
احتمالية فشل . ولابد أن صلاح عبد الصبور قد
تأمل موقعه طويلا وهو يواجه هذا النجاح الكبير ،
محاولا أن يجد لصفه المسافة الفنية التي قطعها ، وأن
يفس جهده وجهد الحركة الثقافية التي وقتت معه
ولابد أنه - شأن أي فنان أصيل - قد تسامل هل
أصبح أسير النجاح ؟ وهل من حق هؤلاء المصعبين به
أن يرموا له الطريق الذي يتخى أن يسير فيه ؟ وما
مدى الحرية الفنية والفكرية التي يمنحها لصفه ؟ وهل
يسقط في يد ثقافته فيسقط في التكرار حتى يأنه
الفن رضوه ، أم عليه أن يختار حرته ، حرية الفنان
الأصيل ؟ إن عاصفة من الأسئلة المطارة لابد قد
واجهت الشاعر صلاح عبد الصبور بعد نجاح ديوانه
الناس في بلادي . ومن موقع الحرية انبثقت
الحاجة . خرج صلاح عبد الصبور من الحبل الكبير
ليوليه فنانا وحيه . وبدأ طريقا طويلا يبدو أنه
وصل إلى لحظة حرجية في ديوانه الأخير « الإبحار في
الذاكرة » . إن لحظة التحول من الناس في بلادي إلى
« أقول لكم » هي التي حددت مسار التجربة الشعرية
كلها عند الشاعر صلاح عبد الصبور

ولنا الآن أن نطرح علما من الأسئلة وليس من
لهم أن نجيب بها . هل تحول صلاح عبد الصبور
من موقف الواقعية إلى الموقف الفكري الذي بدأنا

الحول من عبودية الجماع أم بدأنا من شجاعة اختيار
البدان الشعرية ؟ هل هو صلاح بلازمة دائية كانت وواء
هذا التحول من المشهد العام إلى غرفة العقل
القصي ؟ هل جاء التحول تعبيرا عن فيض الحيرة
الفنية التي تجد في التنوع ثراء أم جاء التحول تعبيرا عن
أزمة خاصة ؟ وهل انصبت الرؤية أم طالت في
« أقول لكم » ؟ وهل جاء التحول تعبيرا عن اتصال
صلاح عبد الصبور بالثقافة العالمية وتأثره بالأدب
الأجنبي ؟ هنا كانت الإجابة عن هذه الأسئلة دون
صلاح عبد الصبور قد سجل موعنا ميعا جديدا
اكتسب من الشعر وقوة التأثير والإثارة ولاهيام
التعبدي . على الرغم من التحول في الموقف الفكري
ومن ثم في الرؤية الشعرية ، الذي انعكس بدوره على
عناصر التجربة الشعرية . وبدأت اللغة بهجر الشارع
إلى قلعة العقل . وبدأت الملامح الواقعية للقرية
المصرية تصبح عالما عصريا يستعد التجديد ولا يستند
الصدق . لنقل إلى التجربة الشعرية قد اقترنت مرة
أخرى من السباق العام لتجارب الشعراء الرومانسيين
في اللغة والصورة ، وإن كانت هذه الرومانسية قد
وشحت بوشاح فلسفي . واتسعت العناصر الثقافية
لتشمل التراث الإنساني ، وجاءت قصيدة الظل
والصليب . لتؤكد أن الشاعر ليس انعكاسا للمناخ
العام وإنما هو الذي يصنع شعره مناخا وجدانيا بدنه
لا اعتقد أن الواقع في المصنع المصري في بداية
الستينات كان يوحى بهذا المناخ النفسي الذي يشكل
عناصر التجربة الشعرية في « الظل والصليب » ،
حيث كانت الموم الاجتماعية ، واختيار الطريق
الاشراكي ، ولطامرات العسكرية . والتصميم
القرص الذي يتناوب مع الانكسار . تشكل المزاج
النفسى للشعب في هذه الفترة وكل هذا لا يؤدي إلى
ول صلاح عبد الصبور .

هذا زمان السام
تبع الأراجيل سام
ديب فحل امرأة ما بين إلهي رجل
سام

ولكن قراءة القصيدة كاملة يوحى . ومن خلال
رؤية إنسانية عميقة . تؤكد أن الشاعر صلاح عبد
الصبور كان يملك بهيب . ولكنه متعدد الأبعاد من
أصابع الواقع . والدليل على هذا أن هذه القصيدة
التي ظهرت أول ما ظهرت على صفحات مجلة
الأدب قد بحثت في الحركة الشعرية حرة فية عبده ،
وحدثت من المعاناة للهمة في تطور الشاعر صلاح
عبد الصبور ، وأكدت أن الشاعر قد أقام صفة عقلية
ووجدانية عميقة بالبراث الإنساني . فقد وصحب في
هذه القصيدة تأثراته العميقة بالعبسة والسرور
والأساطير ، وهذه بالتحديد هي عناصر ديوانه « أقول
لكم » . وإذا كانت هذه العناصر قد دخلت إلى
مدرسة الشعر الحديث في عام ١٩٥٨ على يدي

الشاعر المرافقة نازك الملائكة . عبر ديوانها قرولة الموجة . فإن قصيدة صلاح عبد الصبور هي نقطة الاحتكاك الحقيقية مع صلاح عبد الصبور الشعري وكانت مجلة الآداب تحت صرحها ولسان حركة الشعر الحديث . نشر مادحة الأصبلة . والدراسات النقدية الجديدة حول مفهومه ومضمونه وشكله . والصورات التي كانت تدور بين الشعراء والنقاد حول قصيدته

وبعد بدأت التطلع إلى قراءة كل ما يكتبه صلاح عبد الصبور شعف وعده وتركيز ، وعلمتني قصائده أن أعرب عذري وتركيزي من كل قصائده ذلك أن التعجب في قراءة شعره من الأخطاء المدمرة . التي تفرد به عدم فهمه . والتعجب في الحكم عليه يؤدي إلى التورع في أخطاءه فنية كبيرة

وإذا كانت قصيدة الظل والصلب ، قد ضمت باب أمام حركة الشعر الحديث لتزواج بين الشعر والفلسفة . فإن هذا الانجاء قد فتح الباب على مصرعيه أمام كثير من الشعراء الجدد ليثوروا في محاولة منه للتعبير . ولم يكن هناك ما يبرر هذه المحاولات العقيمة سوى التقيد بها كإحدى النماذج لصلاح عبد الصبور . بل إن بعض الشعراء قد سجدوا بحريتهم الشعرية في هذا الإطار المطلق وجمدوا عنده . ومن ثم جرفهم التيار وجاورهم . إن صلاح عبد الصبور ليس شاعراً من شعراء السباق العام . وإنما هو شاعر يبحث عن الجديد في الشكل الفني . وقد وهب تشجيعه والصدق وسعة الثقافة لخصوص تجربة الزواج بين الفلسفة والشعر فيحقق في هذا المصير نجاحاً ممتعاً نظير . وقد يرى بعض النقاد أن ديوانه يقول لكم : يطوي على حجر كبير من النثر . وقد متمجج من الصلابة . ولكن القصيدة الأساسية في هذا الديوان أن الشاعر كان ما يزال يؤسس الشكل الفني للقصيدة الحديثة . وما يزال تشغله قضية الابتكار والتجديد . ويخرج من طاقه للمفهوم الواسع البسيط إلى المفهوم الإنساني العميق . ومن ثم جاءت هذه الحركة على الله وعلى الصورة التقليدية للتعبير الشعري . وحبر قال

هذا ومن الحق الصالح
لا يعرف فيه مفتون من قائله ومن قفه
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
تتحسس رأسك !
تتحسس رأسك !

حين قال الشاعر صلاح عبد الصبور هذه السطور تصور بعض المتعجبين أنه قد أرسى عرشه عند شواحي النهر الصريح . ولكن الصورة الكلبة للشاردة حدد معنى جديد لمفهوم الشعر . وإذا كانت الصورة مسبوقة من مسرحية الحزينة ليرجى يونسكو فإن

صياغة الشاعر قد وصفتها صمى رائد الأصيل إن غنى معنى أو يتفرق في تقييمه إلى تكريره الخاص دون معارضة . ودون النظر إلى الكيفيات الفنية التي سبقت أو لحقت . حتى لو كانت لغتان غصه . فالشكل الفني يختلف اختلافاً كلياً في «النفس» في «اللا» عنه في «أقول لكم» . ومع ذلك فالقول بالأصيلة يجعل العملية الفنية بعبء عن معايير الخاصة . إن قصيدة صلاح عبد الصبور الأولى في هذه المرحلة هي الإضافة للشكيب ليرث القصيدة . والمخرج مفهوم جديد للقصيدة يختلف عن ذلك للمفهوم القديم . ولم يكن المهمة الأولى للشاعر أن يساهم في تاصيل مفاهيم أيديولوجية أو فكرية كان النثر أقدر عليها من شعره وقد جح «أقول لكم» . هذا المعيار . في أن يجعل حضوراً إلى الأمام في التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور إذا نظرنا إلى معيار اللغة والصورة . والنثر بادئات الإنباب . واستلهاً الأسطورة . وإسقاطاً الرواية الإنباب مكان الرؤية الروحية . والبدء في احوار مع الذات . وإذا كان «النفس» في «اللا» قد حل أقرب إلى الرؤية الموضوعية من ناحية المضمون . وأقرب إلى «نفس» إلى الوجدان الجماعي . فإن هذه الرؤية قد استمرت في جانبها . وإن كان الحوار مع الذات قد بدأ من خلال قصائد : «الشيء الخرس» . «أقول لكم» . «هل كان حياء» . «أجلكم» . «من أنا» . وغيرها من القصائد التي يبرز منها سلطانها للناس . ومحاولة الوجدان الفردي للسيطرة على مساحة شعرية أكبر من تجربة الشاعر

لقد كان هذا الديوان بداية لعرق الفني على شخصية صلاح عبد الصبور في مطلع الستينات . وعلى حركة شعرية واسعة الأطراف . تمثلها أجيال متلاحقة . وجدل يصل إلى حد الوجدان المصوني . يستخدم على صفحات مجلة الآداب . وكنت متفهماً في حضور الندوات الشعرية والندوات التي كانت تمتد في بيوت الأصدقاء ويبدو فيها التقه حول الشعر والفلسفة والمجتمع . ولم أكن قد رأيت صلاح عبد الصبور مطلقاً في هذه الندوات . ولكن اسمه كان يتردد بصورة تجعل حضوره أكثر تأثيراً من حضور كثير من الشعراء الذين كانوا يصولون ويحزنون أماماً . كان اسم صلاح يردد بترجيب من الإعجاب والتمسح والحمد . ولكنه يردد بقوة في كل محل أدبي دعيت إليه . وأذكر أنني قابلته مصافحة على أعتاب مجلة روز اليوسف في عام ١٩٦٦ ، وكان دمتا وودوداً إلى حد أنه ذكرني بأنه طالع قصيدة لي في مجلة اسمها «المعركة» . كانت قد صدرت منها عدد واحد . وأن هذه القصيدة أصبحت . وطلب إلى الحضور لزيارته وورثه عندما كان عضواً لمجلس إدارة مؤسسة التأليف والترجمة والنشر . وتوقفت صلتني به عندما هرقه عن قرب في حايه عام ١٩٦٣ بصحيفة الأهرام . عندما كان المذكور لوسي عروشي يشرف على الصفحة

الأدبية بالأهرام . وهناك تكوّن المجموعة الأولى من الشعراء التي بدأت تنشر في الأهرام في ذلك الوقت . وهم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد الحفيظ حجازي ومحمد عفيف مطر ومالك عبد العزيز وكامل عمار ومحمد إبراهيم أبو صفة وطلح غولبي . ولقد أدركت مبكراً أن صلاح عبد الصبور يتمتع بموهبة الرائد . فهو لا يهتم فقط بالتعبير الشعري عن تجربته وقضاياها . وإنما هو معي في يوم الشعر ومشاكله . وأنه واحد من كبار المؤسسين لشكل جديد . ومن ثم فإن قراءة شعره يعني أن تتوخى المصنوع للوقوف على أبعاد كشوفه الفنية . ولم أكن أقرأ شعره بحسب . بل كنت أدرس هذه القراءة . لأن القارئ منه قد وصعه في مكانة عالية من نصي . في مكانة يحيطها التقدير والتعاطف والبرودة العميقة

وقد تعلمت من صلاح عبد الصبور الشاعر والإنسان طوال سبعة عشر عاماً . وأعتقد أن تجربته الشعرية قد أسهمت بقدر كبير في تطوير تجربتي الشعرية . ولا أستطيع أن أقدر للمدى الذي أثر به في شعري . ولكنه كان تأثيراً عظيماً جداً . لأنني كنت أنظر دائماً بإعجاب إليه شاعر وإنساناً . وربما كانت إنسانيته الخاصة قد تركت في بعضي طبعا لم يتركه في نفسي كاتب أو شاعر آخر . وطوال سبعة عشر عاماً لم أقطع عن مداومة الاتصال به . ولم يقع بيننا ما يكسر صرح هذه الصداقة التي كنت أهدأ من جانبي على قدر متساو مع الأنموذج الخطيئة

ثم جاء ديوان صلاح عبد الصبور «أحلام الفارس القديم» . ليقدّم خطوة ثالثة بالغة الأهمية في طريق تطور الشعر . فقد وضعت الدات في هذا الديوان . والفرد الصبور من جسد الطبيعة . واستخرج بالحس والوجدان . وابتعد بمسافة عبودية من جدل الأفكار والمناورات العقلية والمناخ الأيديولوجي . وإن كان الشاعر قد واصل كشوفه الفنية التي ظهرت في «الظل والصلب» عندما كتب قصيدته «مذكرات الملك عجيب ابن الخصب» . وهو لم يتحل كله من الفلسفة . فقد كانت قصيدة «مذكرات الصوري بشر الحلال» شهادة جديدة على أنه يصير على أن يطاق الشعر الفلسفة . وهي كانت قصيدة «صوت فلاح» . مثلاً للمرحلة الرابعة في ديوان «أقول لكم» . جاءت قصيدة «بشر الحلال» . تمثيلاً للمرحلة الفلسفية في ديوان «أحلام الفارس القديم» . وليس التحول المستمر في رؤية الشاعر وأدواته إلا تعبيرا عن حيوية شخصيته الأدبية . واصطفاً هذه الشخصية بحبيبات الواقع التي يعيش فيه . وقدرته على المداورة

في الديوان الأول نثر الشاعر ذاته في شعير الحركة الجماعية . ثم انصرفت الدات في القصة الفلسفية في «أقول لكم» . ولكنها حوصرت في «أحلام الفارس

القدم - كان الشاعر صلاح عبد الصبور في هذا الديوان بالغ الصديق والوطن وهو يعالج أزمة الخاصة حين يحشد لخلقها والحب وربما كان الخلاص والحب هما الموضوعين الأساسيين في هذا الديوان ، فهو مرة باب صوب في قصيدة «اعية لثشاء» ، وكأنه يلطم به خلاص من عذبه ، مرة يلقي بنفسه بين يدي الله تله بهر عذبه على سجدته ، كي في قصيدة «أعيرة إلى الله» ، وقد يتوق إلى الفجرة والمفروج - هذه أنية القاسية في قصيدته «المفروج» ، ولكن الشاعر الذي كان يتوق لحرارة على صحراء الموت والى ولعبرة كان يتفتح للحب - ويبقى على جدوة التفكير ، ويتطلع إلى العدل العام - ويواصل دوره رائدا لحركة الشعر والحديث

ولقد ترك هذا الديوان أثرًا لا يمحي في وجداني ونعاصه القصائد الخربة فيه - التي تعبر عن الأزمة الروحية والوجدانية الطاحنة التي كان يعانيها - إن الصديق انتهى - والعبادة القاسية الموصحة في هذا الديوان - يؤكدان أن التجربة الشعرية لا تنأق ولا تصل إلى مشوها الرعب إلا في صهي ، وكان هذا سر النجاح المدهش لهذا الديوان - الذي وصلت فيه الصورة الشعرية إلى درجة من الشماعية تجاوزت كل الحدود التي كان لها وصل إليها الشاعر من قبل - في حين استطاع أن يحكم بناء القصائد من كنهية القبة - وأن يجري مستندهم التراث الإنساني بقدرة ومسجعا مع تجربة الشاعر الأصيلة

ثم جاء ديوانه الرابع «الأملاات في زمن جريح» جرح صلاح عبد الصبور من ذاته وبصعد خواس دمه انعطفا إلى مسرح الانجياحي كانت تجربته الشاعر مسرحية قد بدأت تؤثر في كتابته للقصيدة هذا ينصح في هذا الديوان اهتمامه بالاشخصيات حتى لقد كتب قصائد كاملة حول شخصيات عربية الشاعر - مثل «مذكرات رجل مجهول» و«معرفة رجل لاه» و«معرفة رجل عظيم» - وبدأت شعاع في هذا الديوان الطاهرة الرمزية - والمزج بين السخرية وروح المأساة - وذكر الشاعر بظل أميا لتخزين بمشبل المراحل السبعة في الامام اللاحقة - مري قصيدة «ياجمي الاوحد» تمبلا للرحلة الرومانسية ولعل اوضح ما يميز هذا الديوان هو أن الشاعر الذي جرح من ذاته وبدا يشير إلى الواقع الخارجى قد حاول فبا أن يدجى في الصور والأمية المركبة - كما حاول - وهذا هو أهم عناصر الرؤية الفنية في الديوان - أن يبرج بين الداخل والخارج - بين طروقه الداخلي والرؤية الباطنة و«قصيدة دوريا» و«حديث في المقهى» من الأمثلة ذات الدلالة على ذلك يقول في قصيدته دوريا

في كل مساء
حين تلقى الساعة نصف الليل

ونلوى الاصوات

اندخل في جلدي - اشرب انفاسي
وانادم ظلي فوق الحائط
اجول في تارخي - اترو في تذكاراتي
اعيد بجسمي لتفتت في اجراء اليوم انيت
تستقطب انفاسي للمفربة في جسمي لتفتت
تشابكك طفلا وحيدا وحكيا محرونا
يتألف فحكي ومكالي مثل قزل وجواب
أبذل حيا من رهري وضياعي
لاعطفه في مطب الليل الأزرق
اتسلفه حتى اتعد في وجه قباب لندن الصخرية
اتعانق واقديا في منتصف الليل
ويحرب في قصيدته «حديث في معنى»

اعول عن زكي في باب انظلي حين ندلني
الشمس
القول عن ضياكي حين يدلني برد الليل
أقيم أنفاسا من اساني
انهدأحيانا من شلبي
احلم في غوي حلا يتكرر كل مساء
أنتلي فيه معطونا من وسطى في حبل
لقدودا في ارجه وكام الابنية السوداء
السبح طقا نازيا بمارج حول مثل طبابة
يوري جسمي المفروج
ويرفرف حيا
م بعرض بطنا في جوف الكود المفروج
اشلى عندل أن الإخذ حرة
حين لمس نواب الأرض الرخوة
لأفرع من اعالي واعلى في منتصف
عائل لوفرف

وإذا كان الشاعر قد حاول الخروج من ذاته في ديوان «الأملاات في زمن جريح» فقد عاد إلى الدخول في هذه الذات مرة أخرى - وحينئذ جديد - في ديوان «شجر الليل» - حيث تطمح في هذه الديوان رؤيا كالبوسية للواقع ذات أبعاد ميتافيزيقية مشحونة بجواشس ليلية لذات فقدت الأمن واستولى عليها جرع وجودي فحاولت التفرع بعوالم كبار المثاني التشكوليين وعالم الاسطورة ولم تعد الذات هنا عشي الموت فقط بل تحنى للوجود قصه عشية نشد من الموت

أحس في عاصف
وكان شيتا في ضلوعي يربح
واتي اصلي الهى فلا أبى
واتي أوشك أن أبكي
واتي سقطت في كعب

ورغم أنه يظل شدا الحب ويبحث عن وردة
انصفع فانه قد رأى أن تجسد رؤيته في هذا الديوان

هو قول بيتي «الإنسان هو الموت» وهذا كان السحر لا يمكن شدة وحده في هذا الديوان - فهو صكي شدة في ختاه - حله عمو - ويكي الجوهره التي مستص بين حده - احدى الابيض وحده - حدى لاسود - ويكي انوطى والإنسان - ومعنى حد

ابكي مهرا وثابا عثردا في ثوب امعرج الى الله
مهرا بجاسي - فريش من القصد
والوسى اللؤلؤ والياقوت
مهرا بههل وعجم
ينظر فارسه اعجم
إبه يا رمى الامثال
جاء الدحال
الذجال - العشرة دجالين - المائلة - الخائفين
روحوا فريش وسيدوا بالفرات الوضى
والفرحوا
ثم انصسوا جوهر عيه اللؤلؤين
ثم يا رطل

ونكر الشاعر وهو يستد في حنة الترامع بطل
مسك جذابه التي حل حاول أن جعلها بسب

يسالى بول الور
عن معنى الكلمة
(الحريد)

يسالى برت برجت
عن معنى الكلمة
(العدل)

يسالى داني
عن معنى الكلمة
(الحب)

يسالى انسى
عن معنى الكلمة
(الغرة)

يسالى شبحي الاعشى
عن معنى الكلمة
(الصدق)

تراسم استلهم حول لا امكك ردا
استطعمهم وادم
حين يبل الصبح

اشرد في الطرقات الشمس الايام
يسالى القدم السوداء
عن معنى الكلمة
(القصمت)

وفي هذا الديوان تتضح بقدرة صلاح عبد الصبور
فنية وثقافته الواسعة في مسج بالغ المكنة والتمهيد
وعبر صلاح عبد الصبور في هذه المرحلة من عام
الوجوديين لضم الذي يراجه العدم فيارد

وكان هذا الديوان : هديا بالرحمة الاخيرة .
مرحلة عمر اثبات المفرد في مواجهة العالم - وهي
الرحمة التي تجسد في ديوانه الاخير - الإبحار في
الدكرة - وفي هذا الديوان محاولة لاجراء للهرب
كوسيلة وحيدة لتلافيات من احتجاز . وليس طرب
عند المرء خروج من المدينة او حلق بالموت . بل هو
وحده داخل الدكرة - وقد اكتشف الشاعر ان
محاصر هذه الدكرة المشحونة بركام الاحلام هي
نفسه محاصر الواقع الذي يحاول طرب منه . انه بعد
ان يكون في الدكرة يصرخ

لا بحر في ذاكرتك قط
لا بحر في ذاكرتك قط

والشاعر يفتن بحره امام مغنويه التي وضعها الله
على كتفيه (يا عرش الاله على السموات والارض
والخيل قابض ان حمتها واشمئزى منها وحمتها الإنسان
ان كان صوبها جهولا) . يقول صلاح عبد الصبور
بعد

ماذا تبقى يا رباه ؟
هل تبقى ان ادعو الشر باسمه
هل تبقى ان ادعو الفهر باسمه
هل تبقى ان ادعو بالاسماء الظلم وعليق
القرة والطغيان وموه النية والفقر الروحي
وكذب القلب وعدع المنطق
والتعذيب وتروير القسوة والإسفاف العقل
وريب الكليات وتلقيق الأنباء ؟
لا . لا أقدر بلرباه !
لا الفهر يا رباه !

وبهذا يصل الشاعر الى حناء جريته الشعرية التي
عبرت من انسانية الى انتمسك الى انزومانية
واقعية الرمزية - الدخول النهائي الى ساحه
وجوديين

وقد وهب صلاح عبد الصبور ثلاث صفات
اساسية جعلت منه ليس غرود شاعر من شعراء السياق

لادى . بل شاعرا رائدا عصيا وهذه الصفات هي
الشجاعة الفكرية - والصدق الفني - والمحب العميق
للإنسان . وقد اعطاني صلاح عبد الصبور صورة لا
تبدى عن أفضل طريقة لاستخدام اللغة . بعد كانت
لغة سهلة لانه يتقن من القلب - ولقد شعرت طويلا
معرفي المسحبه به . التي تسمرت بيده عشر
عاما . ان عالمي الشعر يعرف أشد الاقرباب من
عالمه . على الرغم من الاختلاف العميق في المزاج
والشجاعة وصيغة التكوين النفسي والوجداني
والفكري . وبعد جاء هذا الاقرباب نتيجة لإعجابي
الشديد بهذا الشاعر الذي يملك روحا نظل لأخبر
وتسليمهم الرضا عن انفسهم ولم اهرب من الموت كما
فريت منه عندما سحب بي رعاة صلاح عبد
صبور . ان هذا النير العذب من الأساطير الشعرية
حبيبة . الذي يسمى صلاح عبد الصبور . سيطر
متصلا في الوجدان القومي ووجدان جينه والاشهاد
بالحاجة . لأنه - كما قلت - كان يملك الشجاعة
فكرية والفناني التي والمحب العميق للإنسان

الشاعران - وبصماته

□ مكرم حنين

سنة ١٩٦٣ حينما التقيت لأول مرة بالشاعر الكبير صلاح عبد الصبور كان والفا إلى جوار مكتبتي
الموجود في مدخل جناح الدكتور لويس عوض في مبنى الاهرام القديم . وكان في طريقه إلى مكتب الدكتور
لويس عوض كالعادة . وقد فوجئت به والفا بفعل بعض رسوم التي كنت اعملها . وكانت مرسومة بأخبر
الشيء . وكان عبرى وقتئذ يقرب من الثالثة والعشرين عاما

(٣)

ونظرا لأنني كنت في أثناء دراسي بكلية العلوم
الحبيبة بالقاهرة (وكان التمتع فيها أكاديميا حقا .
أنادي بضرورة أن يعيش الإنسان عصره . وان يسو
الفنان بعصره الخاصر إلى المستقبل . وان يندرب
الطلبة على الفن الحديث خلال عصر الدراسة . وكان
يحب إلى جوارى عدد غير قليل من زملاءه - وحينما
كانا نقرا وسعدت عن مكان لأقداسنا - وكنت مع
ملاني قوس بالحدائق في الفن بشكل عام

وعلى الرغم من ان شعراء النامية كانوا يتعصبون
نما تشييبهم ويحاربون بها - فابق كنت اميل إلى
شعراء القصبي المحدثين

وكان يقطب منا أيضا شعراء النامية عبد الرحمن
الأبوهي وسيد حجاب وأحيانا الناقد صبرى حافظ .
وخصر إليها كثير من الكتاب والأدباء والفنانين
التشكيليين في ذلك الوقت في أوائل الستينات
مرت صلاح عبد الصبور وكنت نسمع شعره حينما
سراء شاعر النامية سيد حجاب . مؤكدا الإيقاع
شعري والورد . وكان المكان يمتلئ بالنقاشات
بين مستحسن ومعارض . بين دافعي ومستنق - فادا
محفا إلى سحره الحو صبه الشعر الحديث والتقدم .
والانكسار والتلاشي واللامتناهي . وغيرها من صفات
الحصر فأننا بذلك نكون قد وصلنا إلى دوة الحوية
النامية التي يستطيع فيها الإنسان لمس الحقائق
وتكوين الرأي الشخصي بها بعد

ولقد عرفت على الفور وعرفني به الزميل طاهر
جويكالي مكرير مدبر الأدب والفن في عصره
الذهبي . وكان يجلس في مكتب مواجه لمكتبي وإلى
جوارى مصطفى البرهم الناقد التشكيلي . وعلى الرغم
من اني كنت في بداية حياتي الفنية والصحية في
الاهرام في ذلك الوقت . إلا أنني كنت أعرف الكثير
عن هذا الشاعر الكبير . ولم يكن عصره في ذلك
الوقت يتعدى اربعا وثلاثين عاما

ولقد قرأت من شعره ديوان الخامس في
بلادي . و «احلام الفارس القديم» . وكان هناك
الديوان . إلى جانب ديوانين غيرهما من الشعراء
مصريين والعراقيين . في مكتبة كان تملكها الكاتب
سيد خميس في حجرته يشغ بالدراس في المبحرة

وكم قلت . النقب شاعر صلاح عبد الصبور وأنا مجهول معروف بالنسبة له . وهو معروف ومثالي بالنسبة لي . لقد كنت مولعا بالجدد والحداثة في الفن والشعر والادب

ولعل هذا ما جعلني أحسن بالفترة من الشعر التقليدي المبدئي آنذاك ومن الفن الأكاديمي . بناء وتدولا

وقد كان صلاح عبد الصبور ذلك الصرح . في الشعر ، على الرغم من أنه لم يكن قد تجاوز الرابعة والثلاثين من عمره . وكان ما بلغت نظري إلى شعره أنه كان يقع على معدن كانت حديدية على الأوساط النقدية المصرية كل الحداثة ، مثل السأم والروت وعادة الحياة والبرادة وغيرها . ولم تكن أسلته التي طرحها في هذا المجال جديدة على الشعر فحسب ، ولكنها أيضا كانت جديدة على الفن بشكل عام في مصر . إنه طرح في شعره فلسف الملتقى نفس الأسئلة العظيمة الخالدة التي شغلت معظم الفنانين التشكيليين في بداية القرن العشرين في أوروبا

لم يكن صلاح عبد الصبور ليحسب من هذه الأسئلة بعدة كاملة لولا مسرحياته الشعرية العظيمة التي غزا بها آفاق المسرح المصري : «علاء الحلاج» ، «وصال ليل» ، «والأميرة تتفكر»

انتهت صلاح عبد الصبور الشاعر المثلث ووجدت به وهو يتأمل رسومي وأنا في بداية حبي في وهو يحلم مثالي في الأفق . فلم أحسن بجموده ولا بعفريته . بل نصحت فحسب بتواضع الإنسان فيه . ظفد يادري على الفور أهله رسومك ؟ ففت . هم ونكلم ممي سائلا في هتوه . منذ تلك اللحظة أصبح هذا الرجل جزءا من حياتي ، وبدت في محاولة جديدة لفهم شعره ، ساعدني فيها صديق

نعمان الشاعر كما عجز . وهو عاشق لشعر الرائد الكبير

واتواضعت أني تأثرت بصلاح عبد الصبور منذ بداية علامي به . تأثرت به إبداعا وساعرا . وتأثرت به

نما عن جوابه الإجابة هذه خرجت بها الشئ كتبه . و . موسيقى النفس عند يحدث عدي أصلا شاعرا . على الرغم من أني كنت أقرأ في محار انص التشكيلي كثيرا ، فإني لم أكن قد وصلت إلى ذلك الصبح الذي يجعلني أدرك المعاني التي يتناولها الفنان

وقد ساعدني شعر صلاح عبد الصبور على ذلك . إلى جوار كثير من الشعراء الذين بدوا من معظم صلاح عبد ذلك ، مثل كمال عاز وفعل دنقل وأبو صه وندر فوفقي وأحمد موهلم وغيرهم من المبدعين الذين كنت أقرأ شعرهم قبل أن يشر في الملحق لأرسمه للجريدة

ساعدني كل ذلك حل تكوين فكرة عن الإنسان وأحلامه وأوجاهه ، بعيدا عن التفاصيل الفنية التي تغلظ الفن بعيدا عن القشور السطحية التي تظلم الإنسان

وكان يوم يادري الشاعر العظيم قاتلا . حل يمكن أني لم أكن أعرف صلاح . ولقد دخلت لأول وهلة لتواضعت الشخصية ورحمت غللا جديدا للبرود «الحاس في بلاد» بأسلوب عصري ، واستطعت في كتابته خطا بسيطا . وكنت مترددا في تقديمه ، ولكنه أعجب به ، وطلب مني بعدا غللا وللمسألة الحلاج . «وحيا في الشعر» ، «وصال ليل» ، «ولمسألة الحلاج» مرة أخرى لطمة جديدة .

لقد كان تكليفه لي بمثابة ثقة عظيمة ، بل كان بمثابة وسام . وظفرا لملافه الموطعة بالدكتور لوي

عزوف هذ أوسى إليه أن تقوم برسم غلاف لروايته الشهيرة «العطاء» . أو «تاريخ حسن مفتاح» . التي طبعت في بيروت في ذلك الوقت . وأبدا فقد أتاح لي فرصة رسم حوارين لبعض الشعراء العرب . وعلى رسمهم الشاعر عبد الوهاب الياني ومحمود درويش ومحيي القاسم وغيرهم .

وهكذا اقترن اسمي بأسماء هؤلاء المبدعين من الشعراء . وأيضا بشاعر العاطية الكبير صلاح جاهين في ديوانه «فصالح يوزي» . وطبعا كنت أقرأ تلك الحوارين جميعا . وكان أكثرها تفضلا لي نفسي ، وأكثرها عفا . كانت صلاح عبد الصبور ، الذي نخرجني من براني الاهتمام بالواقعية التفريرية إلى عالم رحب . أحدثت فيه تأمل الإنسان بوصفه موضوعا لسطحية . وهكذا انطلقت برسمي من إسم الواقع إلى أبعاد رحبة لأرحب ، إلى الخاص والخاص والمستقبل

وعريب في تواضع صلاح عبد الصبور أنه حين كنا نجلس معه في بيته أو في «الأهرام» ، كان يجب أن يسمع مني عن الفن التشكيلي كثيرا ، وكنت أدهش لذلك . وكان يقدمه إلى ذلك محارلات التجديد في الرسم فحسب في «الأهرام» ، وكنت أحسن وراء أسئلته بذلك الفهم العميق للفن ، وكان يقول لي : أنظر إلى الإنسان ولا تلتفت إلى التفاصيل الصغيرة ! تأمل بهيائه ! المهم أن يجده أو يجد بهيائه

وكنا نخلص صلاح عبد الصبور من «الإكسوبرات» التي تحيط بالإنسان في الشعر فحسب أنا كذلك بها لأجد نفسي في مواجهة الإنسان . وكان ذلك هو المكسب الكبير الذي نصته من صلاح عبد الصبور في الفن وفي الحياة أيضا

صورة جانبية

لصلاح عبد الصبور

لا اتري كيف تبدأ الكتابة عن صلاح عبد الصبور ، فلوته للباغت أنفلي بغير ما احترى وحى الآن كتب عنه الكثير وسيكتب ما هو أكثر . لأنه شاعر متميز الإنتاج . ترك بصمات لا تحصى على مسار الشعر العربي المعاصر ، ومسرحي رائد التجربة ، باكر النضج . وله في هذا المجال الجديد إنتاجه لتفوق البارز . وليس في مقدوري أن أحظكم عن شعره . على الرغم من أني من أشد الناس إعجابا به وسحابة وهو مدسه كان يعرف في ذلك الشخص بصفاته . لما من مرة صغر له ديوان إلا وسارع بإهدائه إلي . لأنه كان يدرك من مناقشاتي معه أنني أتدوقه بإحسان واضح وتقدير عميق . وقد كان يرخصي جفونه . ويسبل عيبيه حجلا . كلما أبدت استعصا لقصيدة أو إعجابي بأبياتها . فإذا خرجنا إلى محارلات إبداعه الأخرى في مجموع كتبه ومقالاته لا يمكننا أن نضع أيدينا على القوام الأساسي لإشعاعات فكره التي أمدت شاعريته الأصيلة بكل هذه الرحابة المزهووية التي يصير بها شعره



نعمان عاشور

والواقع أن اهتمامات صلاح بالتاريخ والتراجم . ثم هذا الكلف المتصل بقضايا المجتمع في مدلولاتها العامة . هي التي رودت شعره ومسرحياته الشعرية بما هو أبعد وأشمل من التطلعات والبريريات والدلالات التجريدية البحت . ولهذا استطاع أن يربط بين شعره ومسرحياته الشعرية من خلال كل هذه الاهتمامات ، واهتمام الواقعية التي يعيشها عصره . فإذا أضفنا إلى ذلك تعمقه في دراسة التراث ، ومتابعته ودأبه على القراءة للصلة للإبداعات المعاصرة من الأديب الأدبي المختلفة وأهمها المسرح ، لأمكننا أن نضع أديبنا على الأرضية الواسعة المرحبة التي كان ينهض بها شعره الركن ، سواء في دواوينه أو مسرحياته . وفي هذا يختلف صلاح عن كثير من الشعراء المعاصرين الآخرين الذين تقف بهم طقائهم عند حدود الارتكان على لفظة وحدها . نعم ، كان صلاح يميل إلى الانفراد والعزلة والتأمل والعيش مع شياطين الشعر كما يقال ، ولكنه لم يكن يحط برؤياه ، أو يبلورها حول صوميات الفكر فساد العابر ، وإنما كان يستمد مكونات رؤياه من صلب ما يرود به نفسه دائما من معارف مفروقة وممارسات حية

ومن أجل ذلك لم يثر شعره حتى البداية تنعطف منهية في إسهاب نثرى . بل كانت ترداد تركيزا وهذا طبيعي في مقومات شاعر ينهض بشعره حتى لا يفلت به انحجاب النثرى . سببا وهو يخط طريقه في ثبات نحو الإعلاء من قيمة شعره الحر . وتثبت وجوده وحيوته . لأنه شعر أكثر من اللاطمحين مادة التصيرية النيرة وجورها . ومن هنا جاء تصويره أو تصويره نفسه فارسا يمشى ليلام ويرتدى فيض الصليب وعودة الحواس ليغير بملكانة الشعرية . ويجتاز الماوراء الصيفة التي لا تحل من نزوات الانظام وعبراته . هذا هو معنى الفارس الذي يوصف به دائما . وهو مستمد أصلا وحقيقته من طبيعة مباره بوصفه شاعرا يقف على رأس الصوف في التبحر مساحة جديدة من ساحات الشعر . وهي مساحة الشعر الحر

ولكني أعود بكم إلى ما أهدف إلى كتابته عن صلاح ، وهو تقديم صورة جانبية عنه من واقع صدائى له ومعمى به ولقاءى معه . وذلك في ضوء ما أوبرت من محاولة صادقة لفهمه بوصفه شاعر أصلا . وشاعرا رائدا . وكتابيا صليحا

وسأبدأ من العام الأخير وأنا أتابع مقالاته في مجلة الدعوة القطرية التي اختار أن يسلطها تحت عنوان «مشارف الحسبي» . وفي فستدكم هي كتاباته هذه . ويكنى أشرككم معى في دهشنى لأن يكون صلاح عبد الصبور لا يزال في الخمسين من عمره . و . يكتب من هذه المقالات وكأنه لا يصفى نفسه . أو على الأصح «يتنكر» على نفسه . إن جاز التعبير . إن يكون قد شارف الخمسين . وموضع

الدهشة بأن من قفى عرفت صلاح مندسوا من جيلة وطويلة . وكنت أحميه أكبر من ذلك سنا . فإن لم يكن قد بلغ الستين مثلاً (وهو من عداد جيلنا) فلا أقل من أن يكون في منتصف الخمسينيات من العمر ، أما أن يكون في بدايتها أو على مشارفها . كما قال . فهذا هو الكثير للدهشة . وإلا فكم كان منه حين تأليفه للمرة الأولى في مقهى عبد الله الشهيرة ميدان الخيرة في نهاية الأربعينيات ؟ إن الفكرة لا يمكن أن تكونى إلى هذا الحد ، وإن كان مقهى عبد الله لم يخلق إلا بعد ذلك ، ربما يسبح سنوات أو ثمان . وإذن فعلى قفيت لم يكن صلاح قد غطى العشرين

أصف لكم بعد هذا المقى الباطح . شاب عمر ذاكر المسرة . لا يمكن إلا أن يكون صليبا من الدنيا أو أسوط . فلما عرفت وسأته عن سقف رأسه قال إنه شرفاوى . وربما كان أجداده من الصاعدة . لأن الشرقية تعد من امتدادات الهجرة الصاعدة إلى الشمال . مثلها مثل الإسكندرية . مهد الاستيطان اللتان للصاعدة في وجهنا البحرى . كان يأتى إلى المقهى «مكرراً» من بقية الجمع / ويجلس في عزلة تامة . نظير وجهه مسحة على القنوط الدائم . فإذا دقت في «حبه» واجدته يحاول أن ينجى ما يحتمل في دماغه من فكر متصل تكشف عنه نظراته . لأنها لم تكن نظراته صاخبة شاردة . بل نظراته لم عما يندور في عقله أكثر مما تم ما يتنجح في عياله . وكان هذا هو موضوع دهشنى بعد أن عرفت عنه أنه شاعر وليس كاتباً أو تالفاً كما حسب أول الأمر . ووجهه لم يكن يم من سته . لأنه كان يشو عن كثرة ما فيه من جمادات . وما يحيط بحبه من حالة سوداء ، كأنه قد غطى الثلاثين . ويظل صلاح متفرداً بنفسه فوق مضط منزل ينحس في شرفة . ويحبب لثناء أكراباً . وكأنه يخرج من كازمة أو يتنظر وقوعها . على مكتبة حبيبا عن رواد المقهى . كما في حرايات مستقبل الحياة في حور وثقة ولطمتان . وليس وراء أحدنا ما يشله أو يثقله أو يفسده . وإنما ينصب اهتمامنا على إطلاقة في الاستمتاع بجلسة المقهى وه يدور بيننا من مناقشات ومجادلات . وما يلحق من صحتك متصل . يسمى كل منا إلى نيتته لنفسه حتى يشرك به الآخرين معه

أحدث به أكثر من حلقة على بداية معارفا وعكم المادة التي وكنت في طبعى لم استطع أن أخبر عنه حقيقة شعورى بالنسبة لشخصه . فرجسته بأنه يعتمد المزق والقلق ، فإذا به يتشم ويرمي كفه إلى الهواء وهو يشمل سبجارة ثانية يردد شلوخا بإشارات من يديه يتحرك معها دواحه . أنه يحسنى حل صرغى . فانا أتكم من خلال عقل بكل ما في قلبى . ولا أقطع عن الشعرية من كل شئ . واليهكم على كل شئ . في بساطة طيبة . مرددا «ياربى طلمت ريك !» . فإذا التأم للشملى في

المقهى جلس صلاح في الطرف البعيد وقبضت تحت فكه . وراح ينصت إلى ما يقال . سبل جمعا صاحبكين وهو يتشم في قنوط ، حتى يشعر نفسه بأنه ليس خارج الدائرة . ثم سرعان ما يركبه اللال والسأم قهيب وانها وينصرف . فإذا طالبناه بالحلوس اختار أن يسحب بمحمد إلى جوار أنور المداوى أو محمود حسن إسماعيل (رحمهما الله ! فكلهما كان يجلس في جدبة وفادرا ما يشترك معنا في مناقش الصاحت) لكنى لم أكتشف إلا بعدها برس ما كان يعاينه ؟ فقد كان يأتى وفى جيبه أنسر ما كتب من شعر ، يحاول على استحياء أن يخلطنا به . ويخفى أن يعاينه أحد يتلاوته . لأنه لم يكن يحفظ ما يكتب . ويشار في تلاوة أبيات قصائده . إلا إذا أخرج من جيبه الورقة التي لحرقه وانفرد بالمداوى أو محمود حسن إسماعيل ليقرا لها سببا . كان شديد الحجل من شاعريته . ولكنه لم يكن ضعيف الثقة بشعره . وربما كان هذا الحجل هو ميث ما يحيط به شخصيا من وجوم .

هكذا عرفته شابا . لكنه لم يستمر على ذلك أطال طويلا . ولعله لم يفتح على الناس والحياة بطلاقة متزايدة إلا بعد أن بدأ يتغلغل بالكتابة النثرية . وينشر مقالاته في الصحف . وينتجج في هذا الوطن الحلى الزاخر بكل موجبات النشاط . هذه الفترة الصحفية هي التي كوئت ما يمكن أن أسميه الشخصية الخارجية لصلاح . وليس معنى هذا أنه كان مزدوج الشخصية . بل على العكس . ويمكن معناه أن التجربة الصحفية ساعدته كثيرا على الخروج بدائته من خلف الستائر والمجيب المودود التي كان يحيطها بها . عرف خلالها كيف يضحك من قلبه . وكيف يسخر من الناس . والشئ الوحيد الذي كان يورقه فيها ما كان يسبه «العيش بظلم مكشوف» . وهو معنى النمرى لمهنة تلوذ بالكتابة المنتظمة كمصدر رئيسى لحياته . ولهذا فقد سعى إلى الوظيفة لأنها وحدها التي تتيح له أن يكتب وقتا يشاء . وأنا لا أرمم أنى غير بشخصية صلاح . لأن صدائى له كانت متقطعة . لكنى كنت أحس عن بعد وأدرك حقيقة وازعه ومزقانه كما يشركها اللاصمون به . لقد عاش دائما يسعى إلى الحدود والدهشة والعيش في لسان . حتى يستطيع أن يكتب الشعر . ولهذا ارغى في أحصاد الوظيفة فاردا دواحه على مقعدها الولير . لكنه كان صاحب موهبة أصيلة . يدعها مكر قوى والترم حارم بالقضايا العامة . وديث كله كان يجد به بحاله التوسع في كتاباته النثرية . ولم يكن شئ يورقه كثيرا مثلاً كان يورقه شعره ورسائله في الشعر . إنه الشئ الذي كان يبه وعباً تاما وهو يردد دائما وأنا لا أحد معنى إلا في الشعر . وهذه العبارة كان عادة يبدأ نقاشه كلما حاول أحد أن يتخذ عليه هفوة مما يكتبه من مقالات وموضوعات ودراسات . ومن أجل هذا عاش صلاح يتعين الفرص الملائمة للابتعاد عن الكتابة الصحفية . مع أنها كانت بالنسبة إليه أسهل

[illegible]

وربنا من الخاترة صاحب مكنوز مهم ،
والنقيب مع صلاح في التقدوى والى البناء دعائى
محمد مهدي الخوارزمى الشاهر السمرانى المظهر إلى سهره
في حيدرآباد . وأنا أعرف الخوارزمى عند سهره
وحاضرت سهره صلاح في حديثنا عن الشعر هب في
فرد . كنت أحبه هو كذلك مستحتمل على صلاح ،
ولكنه أسكن بسماعه التليغون وطلب ركم عرفة صلاح
موجده بها . ولم يكتب بدعوه . وإنما اندم لياني به

برحمتك الله يا صلاح • ويرحمنا من بعدك في
مقدك على هذه الصورة الدراماتيكية : للباغة

آفن بالكلمة

وليد منير

الشاعر العظيم - كما يقول صلاح عبد الصبور نفسه - مكتشف عظيم في عالم الوجدان والخيال ، لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤيته طارئة . ليست نظره ولادة المنطق أو العلم ولكنها ولادة الحس ، وبهت أدواته هي التحليل والتركيب بل هي الخيال الحبيب . ولقد يلتقي الشاعر بالنبي أو الفيلسوف في ان رؤية يحمل نوعاً من التجاور للظواهر والمفاهيم لتتخذ إلى جوار الأشياء وتعمل على تربية الواقع والكشف عن نقائصه . إن الحقيقة - كما يقول أنطوان فوسانت - هي ما يهتز ، ويهتز ما يكون الشاعر بصيراً فإنه يلمح لنا أبعاداً جديدة للظواهر . ويبلغ بنا إلى عوالم لا عهد لنا بها من قبل . إن الشعر الحقيقي ليس انعكاساً للواقع ، ولا يسعى له ان يكون كذلك . بل إنه في صحبته تفرس هذا الواقع ويقل له من أجل إعادة تشكيله بصورة مغايرة . والشاعر الذي يطرح تصوره للعالم من خلال هذا المفهوم هو شاعر يتحرك دائماً ما فيه الفن من ناحية ، وأماهة العلاقة بين الفن والواقع من ناحية أخرى .

المؤسسة في القصيدة . وهذا إلى استخدام البحور التي لم تكن تستخدم في الشعر القديم : لا قبلاً ، كبحر (الرجز) ، وغير (المختلطة) ، كما مرج في القصيدة الواحدة بين أكثر من بحر . ومخالف المذاهب التقليدية من طريق بعض الزخافات والعلل التي ترد في بدايه الأبيات أو في وسطها .

وتلاد تعدد الأصوات في شعره ، واعتماد على شطر واحد بطول أو بقصر ، ولجؤه إلى سق جديد في التشكيل والتضم والتضمة ، إلى إقامة مناطق جاذبية ، فيه بالدلالة والحوار بين حسنة والبيت ، وبين الأجزاء المتعددة والسياق الذي ينظم هذا التعدد في وحدة مناسكة .

وفي تجربة صلاح عبد الصبور الشعرية يخرج الفكرة بالحلم ، والحياة بالموت ، والواقع بما وراء الواقع . ومن هنا يصبح الأدب كما يقول بيروذا تجربة شخصية تستغرق جميع الأبعاد .

إن الشاعر هنا لا يسمح للواقع كما يعمل بعض الواقعيين ، ولكنه يكتشف من أسر الكامن في نحتاته ، وبذلك يوسع من مدارج هذا الواقع وقيمه ، كما يقول كاريتير ، ويتلقاها بشكل مكثف .

وقد نجح صلاح عبد الصبور من خلال هذا في أن يكون شاهداً على عصره ، ومعبراً عن همومه ومصائبه ، دون أن يقدم كالأخريين تنازلات فيه ، من شأنها أن تال من صدق تجربة أو تصف من بسبها .

اليوم السبوت

وكان صلاح عبد الصبور يؤمن بأن للحاضر جدوره الفاضلة في الماضي ، وأن على كل شاعر أن يجتاز تراثه الخاص . وكانت قصيدة القناع هي مدخله إلى عالم الدراما الشعرية ، فاستدعى في أعماله حدوداً من الشخصيات التراثية ، كالحلاج وبشر بن الحارث والملك عفيف بن الحبيب ، ليتحدث من زواجرهم عن همومه ومشاكله وأحلامه ، وأعطى بذلك للقصيدة الحديثة عمقاً أبعد من عمقها الظاهر على المستوى الشخصي والفنوي الإنساني .

وكان صلاح عبد الصبور يوجد بين التجربة الصورية والتجربة الفنية ، ويرى أنها تتقايان عند غاية واحدة . هي العودة بالكون إلى صفاته الأولى ، بعد أن يجوس الشاعر غار التجربة . وكان يسعى كالتصور - إلى النظر بضمه ، وقد وشع من مفهوم التجربة الشعرية ، منعداً على المفهوم السطحي المباشر ، الذي روجت له المدرسة الرومانسية الغربية من قبل ، فأصبحت تعني في نظره ونظر أقرانه كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والذاتيات . واستلقت لتشمل كل حدث وجداني وفكري من شأنه أن يواجه عقل الإنسان وحوته .

وقد طور صلاح عبد الصبور - مع زملائه الرواد من شق الأنظار الغربية - من حوسق الشعر العربي ، خارجاً على إطار العروض التقليدي كما قدس له الخليل ابن أحمد - صارت التعميله هي الوحدة الإيقاعية

وس تجاور الحقيقة إذ ما قلنا إن أعمال صلاح عبد الصبور في خلال مراحل تطوره تعد وثيقة فنية ومفكرية ، تكشف عن أبعاد التجربة الأصيلة التي خصها جبل الرواد من المحدثين في شعرنا العربي المعاصر .

لقد أسهم صلاح عبد الصبور إسهاماً جليلاً في خلق معجم شعري جديد ، وتأسيس حساب جديدة ، وأضاد بعداً فكرياً وفلسفياً رائعاً للقصيدة العربية الحديثة . فضلاً عن هذا فقد غنر بناج الدراما الشعرية من خلال إبحاراته المسرحية الرائدة ، التي أكملت الحاجة إلى المسرح الشعري على الرغم من رغم الكثيرين أن دور الشعر المسرحي قد انتهى منذ وقت بعيد .

كان صلاح عبد الصبور يؤمن بقوله جوفه : « إن القصيدة تشكّل قبل أن تكون جمالا » . وكان يحاول أن يؤادر بين معنى التشكيل من وجهة نظره : التوازن والبناء ، لكي لا تصح القصيدة عرد إحساس وحسب ، بل إحساس متجسد . وكان من أوائل من يشر بحرارة القاموس الشعري إذ ادرك أن الشعر لا قاموس له . وأن القدرة على التعبير من خلال اللغة مستوياتها المختلفة هي وحدها محل جودة البيان السري .

وبذلك أعطى الشاعر لبعض الكلمات العادية أو الدارجة ، كانشي والرد والمصطبة والحل ، دلالتها الخاصة في سياق تجربته التي تعب عن هموم الواقع

ظل المسرح الشعري حياً يرادو خيال شاعرنا حتى كتب في عام ١٩٦٤ مسرحيته الشعرية الأولى «أمانة اخلاج». وكان تناول حياة اخلاج، كما حدثت به من صور البحث والكفاح والنضال، ومعالجتها درامياً، طرحة - كما يقول صلاح عبد الصبور - لمداد المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيرهم بين السبب والكلمة، بعد أن انحاروا الخلاص الاجتماعي حلاً ثورياً، بدلاً من خلاصهم الشخصي، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية كلها على كواهلهم

وربما كانت هذه القضية نفسها، بمسوياتها وأبعادها المختلفة، هي ما عاد إلى طرحه صلاح عبد الصبور بشكل آخر في «ليل والجنون» ١٩٦٩. وربما كشف صلاح عبد الصبور معنا هذه الطاقة الدرامية الباهرة في قصائده المئالة فأراد أن يمدد بها بصورة أكثر صفاً وشمولاً

وبعد إلى شاعرنا الكبير بشكل خاص فصل رد الاعتبار إلى المسرح الشعري بعد ازدهار المسرحية النثرية في بداية العصر الحديث وطغيانها على المسرحية الشعرية.

ولغة الشعر المسرحي جديداً لغة تربة مليئة بالأيدياات ومكتفة - كما يقول إليوت - بالدلالات، بل إن لغة النثر الرفيع في المسرح تقرب بشكل أو آخر من لغة الشعر. فإذا أضفنا إلى ذلك - كما يقول عبد الصبور - عنصر (الرمز) من حيث هو بعد ثان للمسرحية (وهو ما قام به حل سبيل المثال في «صالح ليل» و «الأميرة تنظر»)، ذلك العنصر الذي يشغل في الشعر أول ما يشغل، أدركنا أن في كل مسرح عظيم لونا من الشعر أو لونا من الشعرية

وفي مسرحيات سوفوكل وشكسبير وإيسن وإيلوت وبريخت وغيرهم غير دليل على ذلك

وقد بدأ المسرح شعرياً وثباً شاعرنا أنه سيبدو يوماً كذلك، على الرغم من خلقه للطابع الاجتماعي الذي عليه منذ أواخر القرن التاسع عشر. وكانت آية ذلك تلك الإيماعات الشعرية التي تتخلل المسرح النثري في أيامنا. كما أنه للمسرح النثري، الذي تتأثر به الموسيقى والماء والرقص، لا يخلو من هذا القس الشعرى الذي هو

وقد اختار عبد الصبور لأولى مسرحياته أكثر لاشكاً تقليدية وخطوياً في الوقت نفسه. وذلك هو شكل التراجيديا اليونانية

وحدثت المروص في هذه المسرحية وتعد - فقد استعمل فيها شاعرنا أربعة ألوان من التعامل - مدحلاً عيباً ما شاء من الزخافات والتملل وهي

قصة الرجل (مستغل) قصة الوافر (مفاعلي) قصة المقارب (قولن) قصة المتعاركة (فعلن)

وبذلك أدخل صلاح عبد الصبور على موسيقى المروص في مسرحياته الشعرية روحاً من الطراعية.

وقد حاول عبد الصبور بما بعد أن يجد من الاتجاهات والمدارس المختلفة في المسرح الشعري والنثري على السواء، وكان ذلك مؤثراً مهماً في ثقافته الشعرية الواسعة، وحساسية الشعرية، وطموحه الفني.

في مسرحية (ليل والجنون) يحاول شاعرنا أن يكون واقعياً ومعاصراً قدر الإمكان، كما أنه ليس القصة القديمة الثامنة (قصة ليل العنبرة وقبس من القرح) ثوباً جديداً يناسب مفايس عصرة ويخرج محتواها من دائرة السلب الكامل (تمتلاً في الاستسلام للمقادير الغاشمة والأعراف الاجتماعية الجائرة) إلى دائرة الفعل الموجب (تمتلاً في محاولة الثورة على السلطة التي تهيئ الشرية وعلى تقاليد المجتمع المتخلف)

وفي مسرحية (الأميرة تنظر) يكتب صلاح عبد الصبور حل إمكاناته الشعرية إلى خدمة فكرة، ويخلق بنا شعرياً في أفق الفانتازيا، في حين يستغل في مسرحية (مستغل ليل) شكلاً آخر من أشكال التعبير المسرحي وهو شكل (التراجيكو ميديا) أو الكوميديا السوداء وهو يزار بين الحوار والموقف لبعض توصيل روية الشعرية الدرامية، ويحور أكثر قدر من التكيف والإثارة، كما أنه يلجأ إلى نمطية بسيطة تعتمد على تولد الحركة والسكون، مع لوان من التفرع والتوزيع يتوافق مع لغة الحوار ويضاهي الحدث

وبما لاشك فيه أن صلاح عبد الصبور قد سيج في المسرح الشعري المروص مهباً جديداً مجاور به للفرسة الكلاسيكية (شوقي وهزيم أباقلة) وأصناف إلى عطاء المسرحية الحديثة (عبد الرحمن الشرقاوي) وطور من كشوفها بصورة تفتح آفاقاً جديدة رحبة لكل من يكتوون للمسرح الشعري من بعده

...

إن النضام تراث محمد خير التاريخ، والتفقه الخشيق هو من يؤمن بدمور الكلمة في تشكيل الإنسان، ومن ثم تشكيل الواقع من حوره

وكان صلاح عبد الصبور من أبرز متقني قديم عوا بالتحايد بوصفه مبدعاً وعاملاً في حقل الثقافة، يدعه دائماً إلى المشاركة الخاصة الخصلة في تثير للناس التقاى وتطوره عالياً وحرية، على الرغم من كل

العقبات التي كان من شأنها أن تال من همه للشعف في بلادنا وحجاسته

لقد كان يحمل بين حروجه - كما يقول - شهوة إصلاح العالم، وكانت هذه الشهوة هي القوة الدافعة في حياته لكيلا يحاول أن يمدح نفسه عن كثير من النقائص، بل يجهد في أن يرى وسيلة لإصلاحها.

لقد حمل صديقه قوي ظهوره كاخلاج، وخرج ينشئ باخقيقه بين الناس، لم تصرفه هذه الأنظرة عليها عن رعبه المصلحة في شعرها، ولم يقدعه إحساسه بأنه يكتب على الرمل - كما يقول بيرون - في كثير من الأحيان عن النصى في الطريق الذي اختاره لنفسه منذ أن ربط مصحبه بمصير الكلمة

وقد عرفت صلاح عبد الصبور أستاذاً وشاعراً وصديقاً، كان واحداً من القراء الشرفاء الذين قلما يصادهم الإنسان في حياته. وكانت فرحته بمولد شاعر حقيق يخون فرحته بأى حدث آخر في حياته الثقافية

لم يكن صلاح عبد الصبور واحداً من مروحي الأيديولوجيات، ولا كان واحداً من محلي المهارات وفلادرك الزلفه، بل كان شاعر ناصحاً، ومثاملاً وصيتاً، وعرف ذلك كله فقد كان واحداً من هؤلاء الذين يفتحون عقولهم وصدورهم لكل لأذكاء وشقي الاتجاهات، ويؤمنون - على الرغم من كل شيء - بأن المصرومة الفكرية هي أشرف المصرومات

ولم يسهم صلاح عبد الصبور بشيء ومسرحياته فقط في تطوير دورنا الأدبي، بل أسهم أيضاً بدراساته الثميرة في تأسيس حسنة جديده وصيرة نقدية نافذة، ويمكن أن يذكر على سبيل المثال بعض الكتب التي أرى بها شاعرنا المكتبة العربية مثل (قراءة جديدة لشعرنا القديم) و (حياتي في الشعر) و (على حدود طه) و (ماذا يلي منهم للتاريخ؟) الخ.

وقد تمثل صلاح عبد الصبور على مدى ثلاثين عاماً بين حرائق ووظائف شقي في الدولة، ولم تكن قوته فرصة واحدة يستطيع من خلالها أن يخلق شيئاً بعيد عنه والمنا التفاضل، أو بعيد منه مظهر، إلا واتصفا دون تردد

وقد قدم الكثير والكثير من خلال عمله مديراً للشربالدر المصرية للترافف والترجمة والشرثم رئيساً لتحرير مجلة (الكاتب)، ثم رئيساً للهيئة المصرية العامة للكتاب بعد عودته من الهند، حيث كان يعمل بها مستشاراً ثقافياً لبلادنا

لقد كان وقاؤه العظيم لدوره الإبداعي الأصيل، ومسؤولية عن قطاع عريض من فصاعات الثقافة في مصر معيراً عن الإبداع العظيم الذي يلي له - كما يقول - نظماً لا تشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة

عرض الدوريات الأجنبية

صلاح عبد الصبور في الإنجليزية

□ حمدي السكوت

لم نخط أعمال صلاح عبد الصبور حتى الآن بسبب كبير من غلبة دراسي الأدب العربي في اللغة الإنجليزية. ولعل من أسباب ذلك أن المصنفين جميع الشعر العربي الحديث في تلك اللغة هم لغة قليلة. ولما لصعوبة فهم الشعر وتذوقه على غير الناطقين باللغة. والملاحظ أن أبرز المكث التي نشرت بالإنجليزية عن الشعر الحديث قام بها دارسون عرب أو ناطقون بالعربية.

عام ١٩٥١ يقول

الناس في بلادى جارحون كانهضور
هاؤهم كرجلة الشتاء في ذؤوبة النظر
(صعكهم يتر كاللهيب في الحطب
خطالهم تريد أن تسوخ في الزراب
ويظنون - يسهرون - يسهرون - يسهرون
لكنهم بشر
وطيرون حين يمتكون قبضى نفود
ومؤسرون بالقدح

وبسبب هذا الغلبة من ذلك إلى تقديم صورة عامة
المعروف التي وهو شخص جيد متعلم قريته - يسير
ساعات المسح - محاطا بالرجال الذين يستمعون إليه
بانتباه كله وهو يحكي حكاية - تجربة الحياة - وهي
حكاية مثلك ليكيه ونحو رؤسهم وتعلمهم - حذرون
في السكون - في ليله أربع صبيح - ويستمعون
قوة النفس إلى تساؤلات حول المعاني من كدح الإنسان
في هذه الحياة - وحول أساليب لغة المستعينة - به
يرسل سائل حول بعض - وح - على اسم القصد
وإستاك - أو من عده قد ملك بالذهب اللامع
ثم سبها تتلحرج في أعناق الحصى - وتنبس
القصد - برناء الشعر نظيرة ثابته وعنده - عنه
لمسكين قد مات

ومار خطى عتيد القدم
من يملكون مثله حليات كان قد
لم يدكروا الآله أو عزيريل أو حروف (كان)
فالعام عام جوع
وعند باب القدر قام صهيح خليل
حفيد عيسى مصطفى

أولا ما نشره في المكتب

وأصبح من عناوين الدراسات السابقة أن ما نشر
ما من صلاح عبد الصبور لا يبدو أن يكون إشارات
ها وهناك - قد تطول وعد نقص - ثم ما ليست
دسات حقيقة مستقيمة

ومن أنظار تلك الأناشيد مثلا قول - وهو
يتحدث عن ظاهرة - التمس - أو - التمسير - أو
الإنشابة - Engainment

هو على أي حال - جعل حد علمي لم يجمع - من
بين شعراء العرب في كثافة الشعر الراسل مع
استخدام - الإنشابة - سوى شاعرين أولهما
صلاح عبد الصبور في قصيدة - أو - الشهور في
ديوان - الناس في بلادى - (١٩٥٧) وثانيهما
يوسف الخال في قصيدته العظيمة والمجاري الأولى -
التي يتحدث فيها عن الخلاص الروحي - ويستعده
ما - يودية صبيحة - في ديوانه - البئر المجر -
(١٩٥٨)

والتصديتان هذتان ومختارتان في الشعر العربي
الحديث سواء من حيث الشكل أو المحتوى.^(١)
أما تناول الطويل - سا - لعدد من ديوانين
صلاح عبد الصبور فمقدمة الدكتور مصطفى مدوي
التي كتب يقول

«ومثل باقي كتب الشاعر المصري صلاح عبد
الصبور (١٩٣١) - شعرا ونصا - حول
الفترة - مكتشف من مدى التزامه الاجتماعي في
القصيدة التي سمي بها ديوانه الأول - الناس في بلادى -
(١٩٥٧) والتي نشرت أولا في مجلة - الأدب - في

وسبهم مثلا الأستاذ الدكتور صبح خوري - الأستاذ
بجامعة كاليفورنيا - وهو لبنان الأصل - فقد نشر:
Poetry and the Making of Modern
Egypt, Leiden, 1971.

وربما مصر الحديثة - والدكتور مصطفى مدوي -
أستاذ بجامعة أكسفورد - وهو مصري - فقد نشر
A Critical Introduction to Modern
Arabic Poetry, Cambridge Univ Press
1975.

(مقدمة نقدية للشعر العربي الحديث) - والدكتور
سليم الخيوشي - وهي فلسطينية - فقد نشرت
Trends and Movements in Modern
Arabic Poetry, Leiden, 1977

ومذهب في الشعر العربي الحديث - والدكتور
سميئيل - أستاذ بجامعة تل أبيب - وهو
أصلا عراقى - فقد نشر

Modern Arabic Poetry 1800 - 1970
Leiden, 1976

١٨٠ - ١٩٧٠ (الشعر العربي الحديث) - كما أن
المؤثر محمد مسعدة «مأساة الحلاج» - إلى الإنجليزية
سناد - بكر أساذ هو الدكتور خليل سمعان -
أستاذ بجامعة ولاية نيويورك

أما صبح وخاله هذو ان يكون
له سبب السادة ومثله هو تقديم الشعر العربي
الحديث أو ظاهرة من طوره الهامة - عالما غير كما
- حذ - في القراء لأحباب - وفي مثل هذا التقدم
بعض الخفوض المربكة عادة - ويكنو بالمصحات
والأسد - بدلا من - ندس المعنى والتحليل
لصعب - كما شعر وسبهم في هذه النظم لما
نشر عن صلاح عبد الصبور في مكتب - أولا -
نشر عنه - للبدو باب بعد ذلك



وحين من السماء زنده المهرل
ماجت على عيه نظرة استقار
فالعالم عام حور

(ص ٢٩ - ٣٢)

ثم يصدر الدكتور بدوي دواوين صلاح عبد
الصور التي نشرت قبل صدور كتابه هو في سنة
١٩٧٥. وآخرها «تأملات في زمن حرج»
(١٩٧١) يستورد قائلًا: «وحالما صله الثاني فقد
انصرف صلاح عبد الصور عن الشعر الملتزم بخاية
اشتراكية انسية. هي ما بعده في ديوانه الأولى، إلى
رواية تزايد ذاتيًا وتزوج بين لون خفيف من
التصوف. وتأملات مكتبة حول الموت. بل ويأس
أحيانًا

ولقد بدأ الانحياز نحو التصوف بلا حظ في ديوان
«أقرب لكم» كما في مثل هذه الأبيات على سبيل
المثال

ذات صباح
رأيت حبيبة الدنيا
صحت التجم والأمواء والأزهار موسيق
رأيت الله في قلبي

ويتزايد ميل الشاعر إلى تأمل الذات
Introspection في «أعلام القادس القديم»
بعد مقدمة شعرية نصيرة. يتندر فيها الشاعر
لأصحابه عن رداءة الطعام الذي سيفداه لهم في
الديوان. فالأنشاج لم تشر هذا العام، «تطالعتنا
المصيبة الأولى بعنوان: «أغنية للشقاء» وتبدأ

يسق شقاء هذا العام أنني أموت وحدي
ذات شقاء مثله. ذات شقاء
يسق هذا المساء أنني أموت وحدي
ذات مساء مثله. ذات مساء
وأنى أمومي التي مضت كانت هباء
وأنى أقيم في المراء
يسق شقاء هذا العام أن داخل
مرحج بردا
وأن قلبي ميت منذ الحريق
قد ذوى حين دوت
أول أوزاق الشعر
ثم هوى حين هوت
أول قطرة من المطر
وأن كل ليلة باردة تزيد جدا
في داخل الحجير

(ص ١٩٣ - ٤)

وإنه في القصيدة بر أو خطته كانت شعره
الذي من أحط «صلى»

يبدو التناغم الغلاب للشاعر واضحًا في هذا
الديوان وخاصة في القصيدة الأخيرة: «مذكرات
الصديق بشرى» (ص ٢٢٣ وما بعدها) حيث
يلو العالم عفا ومرضا مرصا لا شقاء منه، وبحث

الإنسان في عبي الإله شرمح

ولا تحي حدة هذه الكآبة في الديوان مثال
«تأملات في زمن حرج»

والشاعر هنا يعان من كابوس متكرر يطلق عليه
فيه الرصاص، وتترج أحشائه ويعق للمرضى في أحد
الناحيف وهو يمثل صفة شغل أنه يقطن قسلا.
المارة ويشكلها من حديد. ويتصور أفكار مشابهة
لذلك في الحب. كما في قصيدة «حبث في القبح»
(ص ٣١٨ وما بعدها) إن ما يبدو في ديوان
«تأملات» هو عالم حزين، يجد فيه الإنسان القميص
مهرما مذقا. في الحرس - من المرة والشقاء. كي
هو الحال في قصيدة «أنتي» (مثلا ص ٢٢٢) وقد
قدم عبد الصور في كتابه «حياقي في الشعر»
(١٩٦٩) رؤية لشعر أخلاقية وروحية في أساسها
وهو يراه الآن شديد الشبه بالتصوف. ويخصص حيزا
كبيرا للهجوم على النظرية الأكاديمية التقليدية.
موضحا أن الشعر يؤكد القيم كالحقيقة والحريه
والعدل

وهذا الاتجاه واضح أنه استمرار لتطور بدأ
من قبل - قد أطلقه - ولا شك، المزيمة العسكرية
الغربية عام ١٩٦٧، تلك المزيمة التي شجعت على
الانسحاب من الوضع الخارجي المؤلم. وهو لا يقصر
على الشعر بل يمتد إلى ملاحظاته أيضا في حواشي
أغنية في الأدب الغربي (ص ٣٣)
قائلا ما نشر في النوريات

تكلد «مأساة الحلاج» أن تستأثر بكل ما كتب
من مقالات حول صلاح عبد الصور، ربما لأنها
ترجمت ونشرت بالإنجليزية منذ تسع سنوات. ومن
ثم فقد وجد الدارسون الناطقون بالإنجليزية،
والأحباب عموما، صا مطالعا لعمل كامل بعد من
أفضل أعمال الشاعر، فشرخوا عنه مقالات عديدة
وبشائر مبرحم المسحة، الدكتور خليل سمعان،
نصيب الأمد مما كتب من مقالات في الإنجليزية
فقد نشر في مجلة دراسات في الأدب المقارن
(Comparative Literature Studies)

مقالا بعنوان

«T. S. Eliot's Influence on Arabic
Poetry and Theatre»

(أثر في مس إليوت على الشعر والمسرح العربي)
ثم نشر مع الترجمة مقدمة عدينا في مس إليوت
وصلاح عبد الصور دراسة في العلاقات الأدبية
بين الشرق والغرب

«T. S. Eliot and Salah 'Abdel Sabour: A
Study in East-West Literary
Relations»

لدراسات الشرق الأوسط

International Journal of M. E.S.

مقالا تولى عن

«Drama as a Vehicle of Protest in

Nasir's Egypt»

باعتبارها وسيلة للاحتجاج في مصر في عهد عبد
الناصر. والثاني بعنوان

«Islamic Mysticism in Modern Arabic
Poetry and Drama»

الإسلامي في الشعر العربي الحديث والدراما

وسمى الأول في إيجار للمفكرين الآخرين: أما
المقال الأول والمقدمة فتعصّل أن تناوذا مع مقال بدوي
ترجمه T. T. T. (شهود عيان في مأساة
الحلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية)

«Witnesses to the Event in Ma'sat al-
Hallaj and Murder in the Cathedral»

لأن مقال ترجمي

تطبيق على مقال الدكتور سمعان، وهو يسير في نفس
الخط الذي تسير فيه المقدمة

أما المقال الذي نشره الدكتور سمعان في Journal of
M. E. Studies بعنوان «المسرحية باعتبارها وسيلة
للاحتجاج في مصر في عهد عبد الناصر» فيقرر فيه
الكاتب أن صلاح عبد الصور، وهو واحد من أبرز
كتاب المسرح العربي المعاصر، الذين عاشوا فترة
السياسات في الظلمة، قد حان ما عاناه المظلمون
المصريون في تلك الفترة، واختار عن وعي حياة
الحلاج ومستهزاه ليطلق صرخة من القلب ضد ما
يعتده هو ضادا سياسيا. ثم يقدم الكاتب ملخصا
سريعا للمسرحية، مبررا صلاح عبد الصور قد
نشر «مأساة» (والعنوان مختار عن صمد) خارج
وطنه. وقد قول بشرها بدرجات «كثمة الشجاعة
لاشراكية». والكاتب يرى أيضا هذا الرأي ويرى
أن صلاح عبد الصور قد حاول أن يصف لأوضاع
بدرامية وملائمة ورومانسية. واستخدم الحلاج ليحدث
ببارة عنه حول الفقر عن النحو كالأ

الحلاج

فقر الفقراء

حور المحوى. في أحيم ترجع اللال لا

أوقن معناها

أحيان أقرأ في

هذا أنت ترائ

لكي تحشى أن يصور

لن الدبان ناللك

أحيان أقرأ في

في عينك بدوي إشفاق تحشى أن يلفح

رهوك

ليصالحك الرحمن

قد قلمع عبي عندلك. قد أنال

أما ما يلا قلبي حولا. يضي دوشي فرعا

وندامه

فهي العين للمرعاة المذهب

لوق استغمام جارج

أين الله

والسجودون تصفودون يسوقهمو شرطي

مذهب اللب

لقد أشرع في بدءه سوطا لا يعرف من في راحته
قد وضعه

من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد وضعه
ورجال وساء قد لظفوا الحورية

لخدمهم أربابهم من دون الله هيفاً صغرياً
ثم يقتبس الكاتب آياتاً أخرى كثيرة يرى أن

بعضها يدين السلطة - وبعضها يدين الهاكمة ونظام
الحكم القس - وهكذا^(١)

أما المقام الثاني الذي شرت به لاحق في نفس
الجملة (بفرصة سنة ١٩٧٩) حول التصوف الإسلامي في
الشعر العربي والدراما يبدؤ الكاتب مقدمات عن
التصوف وعن ثابيع الخلاج - ثم يشعها بتقديم
صورة الخلاج في ديوان البياتي «سفر الفقر والثورة»
وصورة في «مأساة الخلاج» - مكتوبا تقريباً بالقباس
أشهر كل من الشاعرين - ومبرراً ذلك بقوله : «في
هذه الدراسة يسمح للمناظر أن يعرفها بنفسها وجهة
نظريتها» فالكتاب يقوم فقط بدور المرشد الذي يقدم
للكلمين إلى المسرح - وبه إلى الملامح البارزة لما
يقولون ، ويوضح الغري ، ويخلص الغموض
كله^(٢) وبعد أن يلاحظ أن القراء عادة ما
يصيرون «لافتيات الطويلة» وينصحبوا في لراءتهم ،
يفر أن هذا لم يحدث بالنسبة لهذه الدراسة فيكون
خطأ فادحاً ، لأن المقصود هنا هي الدراسة .

مأساة الخلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية

ومنذ أن ترجمه الدكتور خليل سمعان مأساة الخلاج
وهو يعتقد أن صلاح عبد الصبور قد تأثر في كتابتها
بمسرحية إليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية» - وذلك
واضح حتى في العنوان الذي اختاره للمسرحية بعد
ترجمتها وهو : «جريمة قتل في بغداد»

«Murder in Baghdad»

لكن يلفت انتباه القارئ منذ الوهلة
الأولى إلى مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية»
 Murder in the Cathedral وقيل أن
يشير الدكتور سمعان الترجمة ، مشر مقالاً في مجلة
«Comparative Literature Studies» سبق
أن أشرنا إليه ، إليه وإن كنا لم نستطع - لسوء
الحظ - أن نحصل عليه - ومع ذلك فقد وجدنا
العوض عن هذا المقال في المقدمة التي كتبها الدكتور
سمعان للترجمة الإنجليزية للمسرحية ، التي هوامها -
والى إيس إليوت وصلاح عبد الصبور - دراسة في
العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب - هنا فضلاً
عن أن مقال الدكتور «لوى ترمين» الذي يجتص
احتلالاً طويلاً مع مقال الدكتور سمعان ، يلخص ما
ورد في ذلك المقال ، وسوف نعرض أيضاً لمقال
الدكتور ترمين في شيء من التفصيل - بعد أن نعرض
في إيجاز أهم ما ورد في مقدمة الدكتور سمعان للترجمة
الإنجليزية

توضح هذه المقدمة أولاً أن ثابيع الخلاج بين
المسرحيين لا يمكن أن تقوم على المصادقة أو موارد
الحواطر - نظراً للاختلاف الشديد بين الثقافتين التي
يتبنى إليها الشاعران - ثم يقر الكاتب أنه قد درس
أثر إليوت على صلاح عبد الصبور من خلال ربط
مسرحية إليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية» ومسرحية
صلاح عبد الصبور «مأساة الخلاج» - ويقدم عرضاً
موجزاً لتاريخ حياة الخلاج - موضوع المسرحية -
لتنقل من ذلك إلى عرض أحداث المسرحية في
إيجاز - ثم يقول : إن التشابه بين مسرحية إليوت
جريمة قتل في الكاتدرائية - ومسرحية عبد الصبور -
مأساة الخلاج - تشابه يلفت النظر - فكلاهما كتبت
في الشعر الحر وفي فصلين - وكلاهما تتناول أحداثاً
تاريخية ودينية تشكل جزءاً حقيقياً من الثقافة التي
يتبنى إليها كاتبها - وكلا الشاعرين يقطعان نظم
مقطوعات حد بلغة من النثر - وهو نثر يشبه النثاقيد
الدينية الخاصة بكل منهما - والدافع الحقيقي
للاستشهاد في كلا الحالتين ميم - في مقدمة المسرح
يقف القارئ (في مسرحية إليوت) و (في مسرحية
عبد الصبور) خلف المصخرة التي تصبح مطالبة
بصلب الخلاج - إن خلفهم يقفوا أسرار غير واضحة
العالم هو الملك هيري في مسرحية إليوت - وقصة
عبد الصبور «الذي» يدبّر الخلاج بأسلوب يشبه
أسلوب بيلاطوس Pilate في حكمه على
المسيح - حيث يقف إليوت مأساة استعذاب بيكت
للمسيح إلى الموت الذي يلج أمامه - ويقر عبد
الصور مأساة مشابهة - من خلال المريدن الذين
يرعون أنهم قد تسبوا في استشهاد الخلاج بناء على
إيمته - وهكذا فإن المسرحيين في أبعد مستوى لما
نرتكبان على زيادة الاستشهاد

إن القصة الجوهرية في كلا المسرحيين ليست
من الأحداث نفسها وإنما الدوافع الكامنة وراءها ولا
يمكن أن يكون بيكت قد سعى إلى الاستشهاد ، لأن
هذا يشكل خطيئة - وفقاً للعالم الكاثوليكية
الإعلانية - إليوت - ومع ذلك هذا السعي إلى
الاستشهاد بشكل أنظر إيماء ليكت ، وهو إيماء
ناج عن ميوله الخاصة

أما الاستشهاد في مسرحية عبد الصبور فقد سعى
إليه الخلاج في صراحة - وغربة فطالما - بحسب الله
إلى درجة التصحية بالذات في سبطه - ولكن مع
التكشف التدريجي للمسرحية يبرر أمامنا هذا
السؤال : لماذا كان حتى الخلاج «حييم» (سبحانه) هو
الذي يؤدي حتماً إلى الاستشهاد - أم أن موت الخلاج
تم - بالأحرى - عقاباً له على الخطيئة التي ارتكبها
بالروح بسلامته بربه ؟ أم عدم الخطيئة ما قاد إلى
استشهاد الخلاج ؟ إن النهاية تتروك مبهمة

ومع علم - من المسرحية ومن تقليد الصور -
أن اليوح بالسلم القفس خطيئة - وكنا لا نعلم ما إذا

كان الخلاج قد حكم عليه الله أو الإنسان - ولا ما
الدافع وراء الحدث - وفي مسرحية عبد الصبور يلوح
وكأن مصدر الحدث هو الله لا الإنسان لأن الصحية
نفسه - مستفلاً عن إرادة الله - يختار الشهادة - ومع
ذلك في المسرحيين نرى الشعر قصة الدوافع
الأساسية مبهمة - هل صادق بيكت الاستشهاد أم
اختاره ؟ أكان استشهاد الخلاج باختياره أم عدا
له ؟ لا القارئ يعلم ولا القائل

وكلا القائلين مع ذلك متضا لمصيره بفتح
يقول بيكت : «إن كل شيء سيرحو انحراب مع»
وسعى الخلاج إلى متعة مع حياته لله

ثم يوضح - سمعان دار الفرق بين مؤلفي
الرجلين - التمثل في تطور الخلاج منح حياته لله من
جهة - وفطاعة بيكت شديد المدور من جهة
أخرى - هذا الفرق ناجم عن الاختلاف بين المسيحية
المسيحية orthodox وبين التصوف
الإسلامي - موصفاً الفرق بين وبين الإسلام
كدين - ثم يشير سمعان في عظام مقاله إلى أن المادة التي
يستغلها عبد الصبور وإن كانت تختلف كثيراً
عن «مأساة إليوت» - فإن الواضح أنه قد وجد في
الأفكار التكتيكية عبد إليوت ما أعاد منه في معالجة
مادته هو - سواء من حيث البناء - في عدد الفصول
وفي استخدام الكورس - أو من حيث الموضوع - في
غرض الدافع وراء الحدث - وتأثير إليوت يمكن
ملاحظته في تفاصيل أخرى - وفي بعض أعمال عبد
الصور الأخرى

وأما أثر هذه الحركة التجديدية على الشعر والمسرح
العربيين بعامة - فلا شك أن كليهما^(٣) يمر (بمصلح)
بتغيرات ثورية - وبخاصة فيما يتعلق بالشكل والبناء -
وبالأساس الهيكلي لقصود المسرح العربي الوليدة^(٤)

شهود حيوان في مأساة الخلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية

وبعد أن استعرضنا وجهة نظر الدكتور سمعان في
العلاقة بين مسرحيين إليوت وصلاح عبد الصبور
نتنقل الآن لعرض وجهة نظر أخرى حول نفس
الموضوع - يتخذ صاحبها من أراء الدكتور سمعان
منطلقاً يبدأ عند مقاله - وهو يختلف مع الدكتور
سمعان في كثير من النقاط - ثم يعرض ما يراه هو بشأن
العلاقة بين المسرحيين - وصاحب وجهة النظر هذه هو
الاستاد لوى ترمين الذي نشر مقالاً مطولاً في مجلة
«The Muslim World» ، بعنوان : شهود حيوان في
مأساة الخلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية

وهو يبدأ المقال بتوضيح أن تأثير إليوت قد أصبح
موصوفاً حياً في النقد المكتوب حديثاً باللغة الإنجليزية
حول الأدب العربي الحديث - ويخبر من أن مجموعة
هذا اللون من الدراسة تكون في فن يفتح الباب أمام
شيء من الدالة التي تحيط بالعمل الأكثر شهرة (بمعجود

لغة (بسياسية) ثم لا تتعدى النقطة ذلك إلى إلقاء
أصواء جديدة شاحنة على الموضوع المقاربه

وحد لإنشاء هو ما سيطر على مقاربة الدكتور
صمدان بين «حرمة قتل في المكاتبات» و «مسألة
الحلاج» في مقاله عن «أثر في إس. إليوت في
الشعر والمسرح الغربي»

وحد أن يحدد ترميز «النقاط الواردة في مقال
صمدان» (والتي سبق أن عرضناها في عرضنا السابق
لخدمة صمدان للفرقة الإنجليزية) بأحد مناقشتها
فيلاحظ أن عدد النصوص في المسرحيتين لا يعد دليلا
على التأثير ويرى أنه لا يوجد كبر في مدحه
«مسألة الحلاج» وعلى عكس ما قال الدكتور
صمدان كما أن الفرقة تضمنت مدحه عبد الحميد
في أي شيء حول دمج الاستشهاد لدى الحلاج

وبصف الأستاذ ترميز أن الدكتور صمدان يده
وكانه يسمى إثبات حول عبد الحميد أنه متأثر بالبروت
أكثر من أي شاعر آخر وهذا ما لا يؤيده نجاحا
التحليل النقدي وحتى لو تم إثبات التأثير فإنه
سيظل عدم القيمة ما لا يؤد إلى فهم أفضل للنصوص
الأدبية

ولا يمكن ترميز بالقول بأن المدح للشهادة في
مسألة الحلاج واضح لا إيهام فيه بل يفرح على
عكس ما قرر صمدان أيضا أن المدح للشهادة قد
مسرحية البروت واضح كذلك في مسرحية إليوت
لا يوجد صراع نفسي لدى بيكت وإنما نحن أمام
حصة توتر يتم فيها تدريجيا تعرف بيكت على إرادة
الله ثم يقوم بتعبده بالاحتجاب وفي «مسألة
الحلاج» ثم أبعث حمية تسمى يقوم بها الحلاج ومن
كانت أكثر تعبد وأحد صراخا - لأنه لا بد من إدراك
كأن من الصراخ أن يكشف عن العلاقة المحيطة بين
الصور و «ه» حبيب. ولكنه - على عكس
بيكت - عند أن يدع السر وهو عندما يعمل ذلك
يصبح مدقا في خط العدم ولكنك سأل الله العدم
حتى يطعن برصاء عده

وليس من الواضح في المسرحية - حتى هذه
نقطة - ما إذا كان وضع الحلاج هو كبريائه أم
تعبده والدكتور صمدان يتوقف عند هذه النقطة
ويعتقد أن هذا هو الخط المركزي للمسرحية - على
الرحمة من أن الاستشهاد لا يزال مصادا وعلى الرغم من
أن الخلافة لا تترك هكذا خاصة فالمحاجن بعد ذلك
عبد «الحلاج» ويطعن الأخير إلى أن الله قد سامحه
وأنه لا يزال معه حتى بعد أن كشف سر علاقة الصور
بربه وهكذا حل مشكلة التوح بالمدح - وإن كانت
مشكلة أخرى ما نلت أن يحلها الحلاج - وتلك
هي «استخدام السيف» الكلمة في محابه الخطم
ول هذه المرة تتخذ الله القدر : إد أن الحلاج - من
الانتباه من صلاته التي سأل الله فيها أن يسهل على
«الاحت» ترشيده - يستدعي للمثول أمام القضاة

صمدان - ويرى أن الله اختار له الحرب بالكلمة - وأن
الحكمة تتعدى لسان إرادة الله وهكذا هو يحاكم
أساس سياسة

وقد ذكر «صمدان» أننا لا ندري ما إذا كان
الحلاج قد حكم عليه الله أو الإنسان - ولا ماذا كان
المدح - ولكن النص لا يؤيد ذلك - بل الحلاج
يعتقد أن الله قد اختار له طريقه ويستمر ترميز
فيوضح أنه لا يوجد في المسرحية ما يوحي بأن الحلاج
كان لديه دبر من الوهم في أن الله اختار له وأمه
عطية هنا هي أنه لا الحلاج ولا القضاة ولا المصروف
ولا جمهور الناس يعتقدون أنه قد عرف لزندقة -
وإنما كلهم يظنون أن الإنسان - وليس الله - قد
أدان الحلاج لدوافع سياسية وهو - لهذا - يشبه
بيكت - الذي قتل لأن أفعال ولي الله الحقيقي لا
يمكن التماثل فيها سياسيا من قبل السلطة

وفي «حرمة قتل» تشكل مناقشة برغبة الشخصية
الرئيسية وأعمالها نصف الرواية (حصة ثور بيكت
تشكل أساس الجزء الأول من المسرحية) أما الجزء
الثاني منه فهو حصة موازية للأول - ولكنها هذه المرة
تم بالخدمة للشهود الكورس - والتفسير -
والجمهور - الذين يأخذون بالتدريج في إدراك أن
بيكت شهيد والمزى وراء استشهاد

ولو أن بيكت شهيد في مراع إدراك أي دور
أن يدرك أحد استشهاد ومناه لكان استشهادا
باطلا

إذا تم من خلال شهادة الإنسان بأن هناك
استشهادا يتأكد النظام الإلهي ويصبح الاستشهاد أمرا
واقعية

إذا ما طبقنا هذا على الحلاج لمسح أن
استشهاده يتطلب شهودا أيضا

إته لا يضمن عيانه - لحد أن بعد عملية خاصة
ببه وبين الله - ولكن لأنه كان يسمى شيئا آخر هو
أن

لم يعد المسلم للمسلم
كعب الرحمة وفود

وهكذا فإن تصحيته - مثل تصحيته بيكت -
تهدف إلى تأكيد الإنسان للنظام الإلهي
ولكن هذا التأكيد - كما يوضح الحلاج مرارا -
تتطلب على تواصل رؤيته من خلال كلماته

لا نملك إلا أن نحدث
ونقل كلمات الريح السواحة
ولأبها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية

ولكن فياصل بين كلماته وبين مصحبا - لسهو
الخط - كما ناقشنا وهكذا فإن شهادة الشهود على
استشهاد الحلاج - تغل غاصة أيضا

«مجموعة في النظر الأول» (بعد مقتل الحلاج -
تسامل - «أقتناء حقا بالكلمات» - لا ندري -
والتاجر والملاح والوعظ حين يرون الحلاج مصلوا
لا يفهمون ما يرونه - ويكتفون من عجزهم عن
إعطاء شهادة حادة لحدث كهذا

ومجموعة الصوفية تدرك الحاجة إلى الإنهاء عن
كلمات «الحلاج» حية - ومع ذلك فهم يرهوون
نقلهم موته ببساطة

«أحييت كلماته

أكثر مما أحييت

فكراته يموت لكي تلب الكلمات»

«ثم له ما شاء

هل يحرم العالم من شهيد»

الشبل هو الوحيد الذي يرفض تربية نفسه
ويحاطب «الحلاج» المنصوب قائلا

«لو كان لي بعض قلبك

لكنت مصلوبا إلى جحلك

أنا الذي لفتلك»

وهكذا - مع أن دوره الحلاج «شهيدا» بمائل دور
بيكت تقريبا فإن علية استشهاد بالمقاربة إلى فاعلية
استشهاد بيكت سبق كل شك

ثم يقرر ترميز «بعد ذلك أن مسرحية «إليوت»
تسير بالانقطاع الحاد بين للتوحيب للمادى والروحي
بعد أن تكشف ليبيكت حقيقة استشهاد - يصعب
ضرورة التمييز بينه وبينه وبينه وبينه لا عدوم
سوى السادة السياسيين

إن نظري يحدث في مسرحية إليوت معروف في
إطار كوني وخالد - لا أرضي وديوي

و«استشهاد بيكت» قدرة الله للدكتور الإنسان
محصرة الأخير للنظام الروحي - ولهذا هو المرور
والاهتمامات الدينية

فإذا ما قورنت مسرحية إليوت بمسألة الحلاج -
من هذه الزاوية - فمن السهل أن نرى أن الحدث
فيها - وإن كان يتم بإذن إلهي - إنما يحدث ويتبع
نتائج في حلبة دينوية فهمة الحلاج أن يمدح
«ميراث الكون للعدل» لأن يصرّف الناس من الدنيا
لكي يحصلهم أكثر سعادة في وجودهم للمادى وعلى
أن التوجب الروحي للمحاكمة أن يحكم بالعدل أن
الحقيقة الاجتماعية والسياسية عند الحلاج غير متصلة
عن الحقيقة الروحية - والحقيقة الروحية تتجسد في
العدل الاجتماعي

وهناك الكثيرون الذين يعانون في المسرحية -
وكل معاناتهم مابعه من الظلم الاجتماعي

والحلاج لا ينصحهم بأن يتظاهروا لكافأوا في
الجنة فقط بل يعلم أن من حق الناس السعادة في
هذه الدنيا

هذا الصنف بين مجال المسرحين يمر إلى بعض الأمور الساتية ومن بينها - كما يقر برعيني - استخدام الكورس -

فناء كانثري اللالي يشكل الكورس في مسرحية إليوت ، يرمز إلى الإنسان العامة

وهذا الزمر ضروري لمرور المسرحية وفصلها عن ذلك فانس يفسر بطبيعة التعددية للكورس في تصبح مواقفهم المعهود

وإذا كان الدكتور سمعان يقر أن الكورس و «مأساة الخلاج» مأخوذ من إليوت فإن الأستاذ برعيني يرى أن عبد الصبور - من جهة - لم يكن في حاجة إلى التأثير بـ إليوت بالذات هنا ، ومن جهة أخرى فإنه لا يوجد كورس في مسرحية عبد الصبور ومع أن هناك طوائف من الناس كالمجموعة ، والفلاح والرعيل ، والتاجر ، ومجموعة الصوفية ، ومجموعة الفقراء ، إلا أن عبد الصبور لا يطلق عليه اسم كورس ، كما أن المسرحية محصورة في مستوى حناي ، وهي لهذا لا تطب وسطاء بين الحدث والنظرة ، على عكس مسرحية إليوت

ولذا فإن هذه المجموعات تقوم بدورها المرسوم في لا تصور الكورس الجمال الفقراء ، والمتسولين ، العساكر ، ولما العلة البسطى والصوفية ، لا بدور من كورس ، مما لا يفر ، ومتسولين ولما طقة وسفر وصوفية ، كما أنه يظلون دائما على هامش الحدث ، على عكس ساء كانثري اللالي يفر يعلقهم مطولا وكثير للحدث ، ومجربا ، سواء بأسبب البناء أو الهدى

النقطة الأخرى الناجمة عن الفرق في المستوى بين المسرحيين ، هي طريقة معالجة المسألة بين الحدين الروحي والعقل البشري ويرى برعيني أن الروحانية في مسرحية إليوت يصرحها كلبه من خلال المصالح والمفاسد ، للمعاناة والمفارقة والاهتداء ما يظن على حين أن الكلمات ليست سوى أدوات العقل البشري التي يسلل الإنسان أما في ومأساة الخلاج ، هناك انحاء بالأنكار بين الحدين والعقل

لا يلج الفهم ، الشعر وأصغر
لا يلج العلم تعرف
لا يلج النظر تبصر

ومع ذلك ، مضافا لأن الحدين والعقل يصلان في نفس الإحاطة ، الديوى ، فإن التعبير الإنسان يعادى لكي أن يستعمل الخلة أي سببا (كلمات) حاملي الشر مثلا والوعظ ، كتاب السلطة مستخدمه لأحد من شريه وكليات الخلاج مثلا مستخدمه في غير (ووجه ثالث في المسرحية متأثر تصور الحدث هنا أي لأن الحدث عند إليوت وحيد كوي وعند عبد الصبور ديوى) هو فكرة التي بين أحد وثلث عند مكيب مستوى الخلاج

والشر لأنها في النهاية ، وعلمنا يتوقع الزمن ، يتجاذب ، يد أننا في عرجه قنا ، لا نستطيع التعبير عن الخلاج والشر ليس سطر هذا أسيا في الإحاطة الخالد للحدث و المسرحية ، لا يمكن التعبير أسيا لأن كليهما يشاهد حتى النظام الآخر

أما في «مأساة الخلاج» ، مع الحدث في نظام ديوى ، إذ أنه يمثل كيانا مستقلا عن الخلاج ، مع أن الإنسان لا يستطيع أن يمر تماما بـ «مأساة الخلاج» ، وهذا لا يوجد الخلاج يمدح في صيف مع ، وهذا لا يوجد مع حديث الله معص ، فإن عبوة ومن الخلاج على الله بالفرد مستود خط إلى ش آخر

أن يلقوا صيف النعمة

في فطنة الخلقمة

ما أنسى أن نأكل بعض الشر بعض البشر
ونداوى إنما جرمه

ونقطة أخرى يتناولها برعيني في مقالة من مسرحيته هي - إلى أي نوع من الأنس تنتمي كتابات المسرحيين ؟ وهو يقر - مثلا عن آخرين - أن مأساة عبد إليوت أو عند عبد ليست صورة كاملة للظلام لأن - على الأقل - تصور الشخصيات البشرية واقع ، وهي في أفضل الحالات تؤكد أن نظام العالم هو في النهاية هذه هي ، ولكن ما جعل موعظنا بالتحليل حقا ، هذا الموضوع هو ما لا يحدث في مسرحية إليوت ، إن مسرحية إليوت تشبه المسرحيات الطفلية المحطية والهدوء لا شيء في تلك المسرحيات يور في النهاية غير محدود في مسرحية إليوت حتى الرسائل الممنعة بانور مسرحية نحن نعلم حل التعدي ما يحدث في المسرحية مناد ، وكل جانب من جوانب الاستشهاد به عليه منسوب حتى النهاية

أما عبد الصبور فقد يرى مسرحيته «مأساة» - لكن المثل قد حفر كل ، إذ صيغة - فهو يكتب عن دينة الحب لله ، وعمل الاستشهاد علامة الإنسان على قود هذا الحب وهو لا يقدوه السلطات بل يستلهمها بوقوفه إلى خطيئة هذه وحرف الله ، كما أنه لا حاجة فانه لا يستطيع حركته ، ولأن له محدود في هذا العالم وهو مع متعب عن هذا الخلاج ، فإن موعظ لا يشكل «مأساة» ، كما هو الحال في حرفة قتل أيضا ولكن هذا لا يعمل من مسرحية عبد الصبور مسرحية طفلية دبية ، لأن المعبر الذي في المسرحية يتناول حذر تمرد الاحتجاجية والمأساة هناك ترك على الظلم الاجتماعي والحاجة للخلاج ، ولكن الاستحالة تلك الخلة نظر موعظ ذلك هل يستطيع السلطات ، أسببها ما سير المجتمع حاكما أنكم عدلا ما سينت ما لمعود تعبر الخلاج أنه كتابا مخلوقين

إن عدم تحديد مسرحية عبد الصبور لا يكافئ إلا شدة تحديد مسرحية إليوت

ولعلها تنهد على أفضل وجه إذا أوجلت على أنها مسرحية أندرووحيه وعلى حين يهدف - إليوت - إلى «ما وراء المأساة» ، عاصيا على جمهوره لا يجد التطهر العاصي ، وي لا ساج الاحدي - ساج الذي ينتهك الإصباح - النفس بالظلم الكلي ، فإن عبد الصبور يهدف - على ما يبدو - إلى شيء من - ذلك ، كما هو عند حمود دؤ عند - عند - عاصيا به على أن حوجو معبود به التوا -

وبعد في عدته في تصديقات - به هو ، بشكل - في أي - أنه ما كتب في لأخيرة عن - حواء صلاح عبد الصبور - وملاحظتنا أن أنه اسهام عبد الصبور - في ما لمعود ما كتب عن شعرة الكبر في العربية - ولكنه - مع حجمة المصنوع وعلى برعه من كورس من القصود - شأن أناقشها - - تحدى أحيان على لمعود ذات طعم خاص ، غير شائع في نقدة المعزل - فضلا عن أنه يربط كتب بظن الدارسون لأدبنا في لائحه به - وخاصة عبر العرب - به - إلى حد الأدب

• هوامش

- (١) Moeen, S. Modern Arabic Poetry 1800-1970, Leiden 1970, p. 35
- (٢) لا ، هو دؤي كلاء الدكتور مضمون ديوى عن صبر صلاح عبد الصبور ، سراج في المصاحبات في ديوان صلاح عبد الصبور ، مع د العرود بيروت ١٩٧٢
- (٣) Badawi, M. M. A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry. Cambridge Univ Press, 1975, pp. 316-318
- (٤) برعيني
- (٥) International Journal of W. E. Studies, Vol. 10 1979, pp. 46-50
- (٦) برعيني في مرجع حسن
- (٧) Vol. 0, pp. 57-53
- (٨) Khalil Semaan, Murder in Baghdad, Leiden, 1972, pp. XIII-XX
- (٩) Louis Fremagne Witnesses to the Event in Ma sat al- Hallaj and Murder in the Cathedral, The Muslim World, Volume LXVII, No. 1, Jan 1977, pp. 33-40

صلاح عبد الصبور في الفرنسية

□ حامد طاهر

صلاح عبد الصبور شاعر مظلوم في اللغة الفرنسية ، لم يسه له فيها سوى بعض القصائد المترجمة . والأخبار القصير ولا تكاد توجد عنه دراسة نقدية ذات نفس طويل . أما مسرحيته عن الحلاج فقد ظلت إليه عين مستشرق كبير ، هو الأب جاك جوميه J. Jomier ، الذي توقف عندها ، وصمى نفسه عذب ظهورها إلى لقاء صاحبها . ثم شرعها هذه الدراسة في مجلة MIDEO ، التي يصدرها بالفرنسية معهد التومبيكان بالقاهرة (العدد التاسع سنة ١٩٩٧ عن ٣٤٩ - ٣٥٤) والتي تنابع بانتظام حركة للترجمات العربية . ونحظى بتقديم الهيئات العلمية الفرنسية .

جاك جوميه عالم فاضل ، وهو أيضا مترجم كبير . وعندما تفضل بإهداء صورة من دراسته هذه عن مأساة الحلاج ، صرح لي بأنها مجرد ملاحظات لارئي للنص ، ومفاجأة للمسرحية . وقد يبدو للوهلة الأولى أن الدراسة بسيطة ، نظرا لتناج أفكارها بسهولة لالغة . لكنها في الواقع مليئة بالنظرات العميقة ، والتفكرات الذكية . وأهم من ذلك كله أنها تدير من الأسطة أكثر مما تطرح من الإجابات .

لذا لأي من أحرار أن تكون ترجمتي للدراسة جوميه كاملة دعوة إلى إعادة النظر في تراث شاعرنا الراحل ، ولحملة له ، ولأحب أعماله إلى نفسي .

مأساة الحلاج ... تقدم في القاهرة

في فبراير سنة ١٩٦٧ ، خصصت مجلة «المجلة» التي تصدر في القاهرة سلسلة من المقالات للحاصلين على جوائز رسمية في الأدب والفن ، التي كانت حكومة الجمهورية العربية المتحدة قد منحها قبل ذلك بوقت قصير .

منح صلاح عبد الصبور جائزة المسرح الشعبية عن مسرحيته «مأساة الحلاج» ، ومن ثم ظمت المجله إلى الجمهور العمل الجديد للشاعر ، الذي كان ما يزال شابا . لكنه قد أصبح معروفًا ، وبعض الناس يمتدونه واحداً من كبار الشعراء المصريين في مصر ، في الوقت الحاضر .

وفي أكتوبر سنة ١٩٦٧ منحت هذه المسرحية على مسرح الأوبرا بالقاهرة . وقد قام المخرج بتعديل مجموع المسرحية في مشهد لم يشر إليه نص المؤلف قط . وحيث أن شخصية الحلاج معروفة لدى كثير من قرائنا (الفرنسيين) منذ دراسات لوي ماسبيون ، صوف يكون المهم إلقاء نظرة على هذا الحدث .

مثل المأساة - كما يبدو في النص المطبوع ، وبعيداً عن الإخراج للمسرحي - نجاحاً جميعاً ، فلم يكن

المفرد القديم ، وإلى مجموعة من الدراسات المتنوعة : دعاء يلى مهم للتاريخ ، و «أصوات العصر» و «حقى لظهر الموت» ، كما قام أيضا بكتابة أعمال مترجمة ، وأيضاً فقد شارك في عدة مؤتمرات بالخارج ، آخرها مؤتمر في هارفارد بالولايات المتحدة الأمريكية في سنة ١٩٩٦ ، ثم المؤتمر الثالث للكتاب في بوغسلافيا من نفس السنة .

وفي نوفمبر سنة ١٩٩٧ ، وبمعدل لقاء حياة الأستاذ يحيى حقي ، أتيحت لي فرصة معرفة صلاح عبد الصبور شخصياً ، في مكتبه الرسمي بشارع ٢٦ يوليو . في ذلك اليوم ، صرح لي بأن موافقه قد تطورت ، خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة ، فيبدأ في عهد قريب من المدينة الحديثة (دون التزم عقائدي) أصبح منذ عام ١٩٥٨ يعتقد بأن هذا الشعب ليس هو الفلاح السحري الذي ينتج كل الأرباح . إن الجانب الخيالي (الشمولي) للإصلاح الاجتماعي ليس هو كل شيء ، لكن يجهي الفراض الجانب الشخصي (الفردى) أيضا . وإلى جانب ذلك ، فإن مشكلات الطبقات ليست هي المشكلات الوحيدة ، لأن هناك أيضا مشكلات التأمل والفكر

لدى المؤلف ، لكن يرتاد هذا الطريق - سوى بعض المحاولات النادرة والحديثة في مثل هذا الجسب الأدنى - مكتوبة باللغة العربية . لهذا كان عليه هو نفسه أن يجتز . وقد توصل إلى أن يقدم مجموعاً شعرياً جديلاً للغاية لا تنقصه العظمة . ولا يعرف الحشو ، بل تنصره الملاحظات الآسرة

وهذه هي المرة الأولى التي يطالع فيها هذا الشاعر للمسرح . وهو مولود في الزقازيق سنة ١٩٣١ ، وفي هذه المدينة تلقى دراسته المتوسطة ، ثم رحل إلى القاهرة لينتخر بكلية الآداب ويحصل منها على الليسانس سنة ١٩٥١ . منذ دراسته المتوسطة ، كان قد بدأ يجرّب تأليفه الأول ، محاولاً فيها يبدو معالجة كل الأجناس الأدبية ، على حد قوله . ولكن موهبته الشعرية لم تتأكد إلا في نهاية سنة ١٩٥١ ، عندما بدأ ينشر ، طلائع أعماله في مجلة «الثقافة» بالقاهرة ، ثم في مجلة «الآداب» ببيروت . لم يكن الشعراء الشباب يجدون طريقهم إلى يسر إلى نشر أشعارهم .

وقد صدر ديوان عبد الصبور الأول والناس في بلادى ، في فبراير سنة ١٩٥٧ ، والديوان الثاني «أقول لكم» في عام ١٩٦١ . كذلك ينشر مقال فبراير ١٩٦٧ في «المجلة» إلى ديوان آخر هو «أحلام

وحول سؤال عن الأفكار التي أراد تأكيدها في مأساته ، أجاب بأن النص قد طبع ، وأنه بإمكان كل إنسان أن يكون فيه وفيه الخاص بعبه ، ثم تشبب الحديث بنا في اتجاه آخر ..

نحدث صلاح عبد الصبور عن الحلاج ، وعن دوره الاجتماعي ، والآراء المختلفة ، والمتصارعة في الغالب ، التي تركها لنا كثير من القراء حول شخصيته

ولقد كان دعنا لملاحظة لأي الملاء للمرى قال فيها - بهكم طبعاً ، لكن لملاحظة هي في هذا - أن عدداً من أهل بغداد كانوا ما يزالون ، بعد صلب الحلاج بأكثر من مائة عام ، يتظفرون حودنه . فهل كان يمثل أملاً في الخلاص هؤلاء المخفرون ؟

والواقع أن ماسبيون أبرز الصور الاجتماعية التي أرادها الحلاج ، وهذا أيضاً كما فتح مجال التأمل بحدود .

ومعنا سألت صلاح عبد الصبور عن لقاء ماسبيون ، أجاب بالنفي . لكنه قرأ دراسته عن الحلاج في ترجمه عربية قام بها الدكتور عبد الرحمن بدوي . من ناحية أخرى ، وباعتقاده على معرفته الخاصة باللغة الفرنسية ، ومعرفة بعض أصدقاءه الأكثر معرفة بهذه اللغة ، فقد تعرف على كتاب ماسبيون La Passion d'al-Hallaj وأعتبرها لأنه في ترجمته الهالي في ، قرر أنه لم يتدخل قط في إخراج المسرحية في دار الأوبرا .

والسؤال الآن : لماذا تمثل هذه المأساة في ذاتها أهمية خاصة ؟ يبدو لي أن الجانب الشرقي هو الذي يشد القارئ في عالم بأسره ، وأحياناً يملوه بالقلق . إن تلمس اللوحات بسيط ، والمسرحية تبدأ ببيان الأحداث ، مثل كثير من الأعمال المسرحية المعاصرة ، ولكني أحسن وضع المشكلة : ميدان كبير في بغداد ، حيث الحلاج مصلوب سنة ٩٢٢ ميلادية أمام المنشقة التي تظهر كخيال الظل على الستار الأورق في ليل صيف ، يمثل بالتتابع كل الذين يحترقون لأفهامهم بأنهم مسؤولون عن قتل الحلاج ، أولاً الحرفيون في السوق ، ثم للصوفية ، وأخيراً الشيعي . وفي مقدمة المسرح ثلاثة أصحاب (برجوازي ، شيخ ، ملاح) .. وهم هنا لكي يطرحوا السؤال التالي : من هذا الشيخ المصلوب ؟ لماذا حكم عليه ؟

اللوحات الثانية : ترجع بنا إلى الخلف ، حيث القليل والحلاج بمحاذات ، ويتناهيان حول هليديتها ، ولقائهما

اللوحات الثالثة : ميدان بغداد حيث يتحصن على الحلاج ، الذي اختار الحياة الشقة ، والصراع في سبيل الفقراء .

اللوحات الرابعة : السجن

اللوحات الخامسة : الحكمة .

وقد يكون من غير المفيد أن نقول إن الحلاج الحقيقي يختلف عن الحلاج الذي قدمه لنا التاريخ ، ودون أن نذهب إلى القول بأنه يختلف أيضاً عن صورة ذلك الصور التقديمي التي أراد عجز الأوبرا أن يرمسه بها ، فإن حلاج النص نفسه يشير لمشكلات حديثة

إن الحلاج في النص يبدو متشبهاً بأهمية المسؤولية الروحية التي أقامها الله على بعض عباده ، الذين ينقسمون فيما بينهم شعاعات من نور ، ويورجوها بدورهم على كل من له قلب قدير (ص ٣٧) . وهكذا قرر الحلاج أن يكرس نفسه لحكمة المزعوم . لقد رفض أن «يسكت» في الطريق عائلاً نصيحة الشبل الذي قال له : «إنا ولستنا من أهل الدنيا» (ص ٢٧) لكن الحلاج يختلف إن قلبه يضطر حزناً أمام رؤية البؤس ، وهو يسأل في صراحة : «أين الله ؟» (ص ٣٦) ، ويلاحظ أن «الشر أصغر في ملكوت الله» . (ص ٣٧)

ول أنباء شيخ جادة المسرح تار جلد حول مأساة الحلاج ، المعركة ما إذا كانت تعد قصيدة لم مأساة . وحقيقة ما يبدو لي أن الجانب الشرقي هو الذي يجلب الشبل في موضوعات الصدف ، والأشياء ، والكور عندما يتحدث الحلاج عن الله . لكن هناك بصفة خاصة مشكلة البشر ، وحالة البؤس الإنساني ، والمجاهير . إن المؤلف يلج كثيراً على هذا القلق المنشر في قلب كل إنسان .

إذاً للمأساة ؟ إنني أعترف بأن أكثر اللحظات جدوا لي كانت هي التي تتناول الشر ، والموت ، والحب . ولكن من هم ؟ الناس وظلمهم أولاً .. لكن يبقى الدعاية إلى أبعد من ذلك وهنا نجد الشبل يتدفع فائلاً .

قل : من صبح الموت ؟

قل : من صبح الفط والنداء ؟

قل : من وهم الجاهلون والمصروعين ؟

قل : من سبل الصبيان ؟

من مد أصابعه في آذانهم ؟

من سود وجه السود ؟

من صر وجه الصفر ؟

وبعد أن يجهد القارئ لحظة ، نملو لقبرة .

من ألقاها بعد الصفر التوراني

في هذا المصير الطالع

من ... من ... ؟

وحل المرغم من رفض الحلاج المرتعد لهذا الاتهام للشيع ، فإن الشبل يستمر

وعلينا أن نصير كل منا غريب خلاصه

فلذا عادت للظرب لسر فيه

واجبته سرا ، لا تفصح سره (ص ٣٧ - ٤٠)

وهذه هي اللحظة التي يقرر فيها الحلاج مصيره ، فيرفض تلك الأمانة الروحية ، ويلقي بحرقه الحشنة الشائكة لكي يبين للشعب طريق الخلاص .

ويجود هذا الشعور فيظهر مرة أخرى في السجن . عندما يقترح أحد القراء ، من زملاء الزرارة ، على الحلاج أن يصره ، ويهرب ، ويخطف عن طفولته ، وعن أمه ، ثم يصيب .

هل مالت من الخرج ؟ كلا ، فإن هذا تبسط شديد للأمر . إن نكاحه الشعراء ، وحقاقة الوعاظ ، هما اللتان يمكنهما أن تلتذا يمثل هذه الصور ، مع المبالغة الشبهة ، التي يخفون بها الوجه الناسي للحقيقة ؟

لبي ما مالت جوجا ، نبي عاشرت جوجاله ولذا مرغت صبحا ، عجزت ظهرا ، مالت قبل الليل

ويجب الحلاج : فليرحمها الله ا

يفاطمه السجين - بل فليس من قلوبها (ص ١١٦ ، ١١٧)

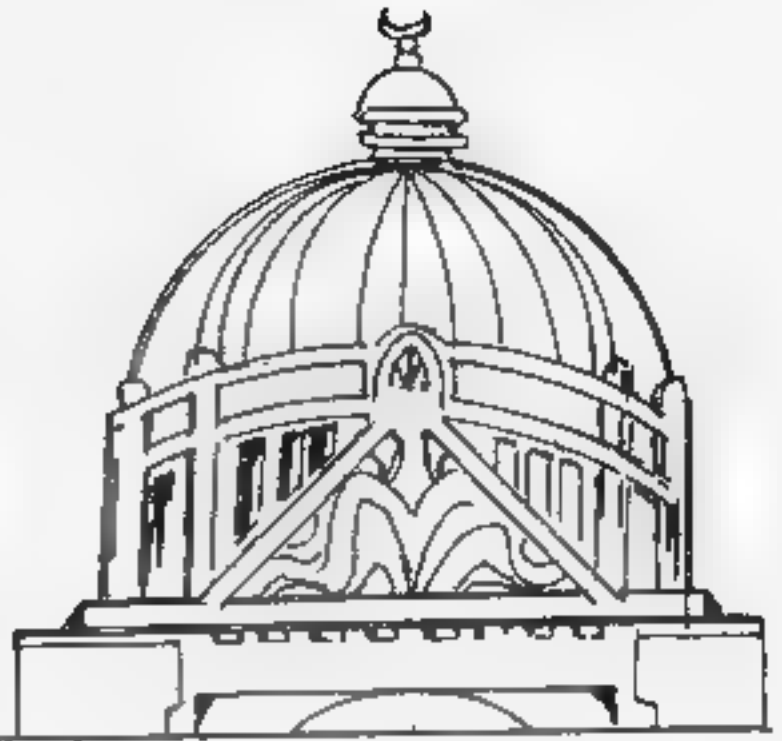
ويشير للشهد الحلاج يرفض العنف الأحمس (مستعدا من ناحية أخرى ، للبول العنف إذا أمكن أن يكون متبصراً) . والسجين يستمد للهروب لكي يسل ، ثم يتنم .

ومن وجهة نظر تراجمية خاصة ، سوف يمكن للتقاد أن يمدوا بعض الخبرات السميكة .

وعده تيج أن المؤلف قادر على أن يحرر المشهد ببراعة ماسبيو : استخدام القلوب ، دوراً لأصحاب الثلاثة الذين يسألون ، ويندهشون ، ويشقون جسراً بين الجمهور وشعبة المسرح ، التأكيد على دور الكلمة ، الكلمة التي تقتل ، والكلمة التي تكافح ، والكلمة التي تحصل للمسؤولية . فن الإمساك بالمشاهد في نقطة ، عن طريق الاستدعاءات ، والأسرار من الحلاج ؟ ولستة أخرى تذهب إلى حد أن تمثل . هل أنت مسيح آخر ؟ (ص ١١٠)

إنها مأساة سقوط : بكلامك صبحت حياني ، هكذا يكره . في مرارة الرقيق الأول في السجن الذي ترتبط بالحلاج ، رافضاً دعوة الرقيق الثاني إلى الحرب .

إن المسرحية بهذا الشكل ، على نقده مهمة في تاريخ المسرح العربي .. ولا شك في أنها أدخلت على المسرح مشكلة حب الله ، ومشكلة معاناة الجار ، والمعلقة بينها . ويترج الحلاج طريقة الصوفية ، على زراء يتصل عن فهم القديسة ؟ إنه يستمر في الحديث



الرسائل الجامعية

مسرحية الشعر الحديث في مصر

عرض
تثناء أنس الوجود

يحمل آرس صلاح عبد الصبور المسرحية أكثر من بنة - إذ هي تعطي بفتح واضح - وإن كان هذا لا يسلط السات لشركة - وللألمح العامة للعالم التي لديه - إن كل تجربة جديدة تحمل شكلا من أشكال الاختلاف عن سابقتها - وهو اختلاف تلعب الرغبة في الابتكار وطرق عوالم فنية جديدة الدور الأساسي في استكشافه وإعطائه صفة الخدمة كما يلعب عدد المقولات - وتوجد الرؤية لدى الشاعر الدور الأساسي أيضا في خلق التجاذب - وإعطاء الصفة المميزة لأعماله - فن (الحلاج) إلى (بعد أن يموت الملك) تسع الزمعة لكن تظل الأرض محطة محصنة المزية - تتباين الشخصيات - وطروب المعداد تنزع - لكنها في النهاية تنوجد وتلعب في عذاب واحد اسمي أو مهم - حتى اللغة - لأنها كلها طعجوت ومجددت لا تفر أبدا من قاموس الشاعر ولا تشد عنه - بل توسع في دائرته - وتعدد صيغاته - ومن هنا يصبح القول بأن هناك عملا فيها ذا ملامح وميمات وقسمات يجتوى كل فرائد الشاعر صلاح عبد الصبور ويؤطرها - وأن هذا العالم يتجلى للمناقشة والمدرسة والتحليل

سأبلى بدلا من العادي - إذ إن مصطلح العادي قد لا يؤتى الصواب منه - وهو التعبير عن كل معاني التحدث بين شاعر ومجموعة معه على مسرح سودا حديث شاعر في نفسه ساحبا ملاملا أو حديث هام وهو ما يعرفه اليوت كدفع - انصوب لأول نشاء على أن اليوت يرى أن الشاعر صوري حزين أو هم هو صوت شاعر محدث في حيزه - وأما هم بصوت تداعي أو انصوب كدليل الموضوعية والباحث يرى أن يرى شعر عصم لابد أن يكون دائما - إذ إن الشاعر قد بدت حوزم حمراء مخترق على مفصلين حزين ديسر مع - في التصيد بدامه توجود - ومن ثم حركه

يتناول البحث بعد ذلك ما يسمى بالثراء الشعرية - وذلك من خلال عرض تاريخي لنش

هذا السياق - ولكنه يكتفي بمجرد سرد مجموعة كبيرة من الآراء والأبحاث حول مفهوم الشعر ووصائه - من الناحية (مصر 1) - وهو اختيار قد يعيد على من لا يج لادى - وفيه خبر من العفدة وعينه على شعرى - وإن الشعر ديه - وراوحت من له تحليلي وتأنيكه إلى أحسن تشبيه - ومن بعض مدات خلاقية إلى تأنيذ نسبي - كما عشت بين درجاص من الموضوعية والتمرة الفعلية ابتداء من (عائيو أولولد) إلى (ات - من - الوبت) - حيث كتبت للتمرة إلى خلق الشعر وهذه هي حق درجاص موضوعيا -

وفي حين الفصل يتحدث صاحب أن يدرس الشعر من الناحية الموضوعية - وهو يتبنى تعريف إليوت لشعر النعالي الذي يفصل استلهم مصطلح الشعر

والمراد به موضوع الشعر في هذا المقطع هي رسالة ما يصح عن مسرحية الشعر الحديث في مصر - بدلا - وهو قد حقق على يد أبي وعمر معاصر بعد لدى صلاح عبد الصبور - صاحب حديث نوباء هو صاحب وأسماء إبراهيم أبو طالب - وقد عداها في كادمية عرب - وأدرك على الأسد بالكو - محمد محمد المصباحي -

يبلغ الترس في باب كثرين - وهو اتجاه البحث - بدلا - الشعرية الحرة - ابتداء من الشعر - وهو جوى بدو - على مستوى ثلاثة - أولها - الدرس الشعرية - فصاها وأحد صراحتها - وهو يسل هذا الفصل منهج بدو - فيه تعريف مصطلح شعر ونصير هذا المصطلح ونصير وظائفه عبر تاريخ وملاحه - الناحية لا تبقى يا معبه في

الدراما ، يادنا بالدراما اليونانية القديمة . بحثا عن طيعة العلاقة بين الموضوع الدرامي ولغة الشعرية ، لكي يصل في النهاية إلى اعتبار أن المسرحية الشعرية هي «كلٌ عضوي» ، الشعر فيها ليس تزويجا أو ترفا لفظيا نحل به الدراما . بل إن النموذج الشعري والنموذج الدرامي لا بد من أن يظلا معا ، تتلصق مكاسبهما لعمل خيول واحد .

وبنقش الفصل كذلك العلاقة بين لغة الشعر ونثر المسرح . والبحث يعتقد أنه - في كل الأحوال ، وسواء كتبت المسرحية شعرا أم نثرا - يجب ألا يقوم الفصل في دهر المخرج بين الدراما ولفظها . بل ينبغي أن يترك الأسلوب ووقع الكلام أثره غير شعوري في مجموعته . ثم ينتقل الباحث إلى قضية الموضوع الشعري ، محاولاً الإجابة عن السؤال التالي بوجود موضوع شعري وأثر غير شعري ، فبنى ما يسمى بالموضوع الشعري أو غير الشعري ويرى أن الأمر يتوقف على صفة الكاتب الدرامي نفسه . واعتبرا يتناول الباحث قضية موسيقى الشعر الدرامي ، وأدواته المستعملة . والبحث يعتقد أنها قضية من أعقد قضايا المسرح الشعري ، لأنها «لم تعترض في شعرة أو مسرحية الشعرى المعنى على الإجابات والتعديدات القاطعة» .

أما الفصل الثاني من هذا الباب فتناولته المسرحية في إطار الشعر المعنى التقليدي . وهو يضم مسرحيات الشعر المعنى التقليدي - تاريخيا - إلى مرحلتين .

الأولى منها تبدأ في (١٨٤٧) ، وهو تاريخ تقديم أول مسرحية حقيقية في الوطن العربي ، حين عرض ملون ظاهري مسرحيته «البخيل في بيته» . وهو يسمى هذه المرحلة مرحلة البدايات المنقطوعة ، التي يبحث فيها عن جذور وطنية للمسرح الشعري التقليدي

أما المرحلة الثانية فهي - كما يرى الباحث - مرحلة التصريح ، وهي التي بدأها الشاعر أحمد شوقي . ويدخل في إطارها عزيز أباظة . ومن هذا جدوعهما من الشعراء محاولات لا تحمل من القيمة أو الإضافات شيئا يزيد هيبا . وفي مرحلة التصريح هذه - تهيئت لجزيرة المسرح الشعري - وتشكلت ملامحها لكي تصبح فنا مستقلا بذاته . ينتمى للأدب الدرامي أكثر من انهائه للأوبريت . وحل يد أحمد شوقي كانت البداية الحقيقية للمسرحية في إطار الشعر التقليدي . حل يديه كان للشعر بحث جديد . وحل الرغم من التزامه الشكل الجملي ومظم أدواته ، فقد نبعت الموضوعات وحذت المعالجة ، على نحو ردت آثاره المميقة الواسعة على شعراء ذوي وجود حقيق مثل علي محمود طه ونابج والحارم وأباظة . أما في مجال المسرحية الشعرية فقد كان عزيز أباظة

(صاحب الإنتاج المسرحي) كونه «ثانوي» بعد أحد كتبه من صاحب مسرح وعرفه في التعبير والتأليف

وفي الفصل الثالث والأخير من هذا الباب . للسمي «هجرة الانتقال والطموح لمسرحية الشعر الحديث» . فإن الباحث اتخذ من الأدب على أحمد باكثير نموذجا لقوة الانتقال الطموح هذه إلى مسرحية الشعر الحديث . فقد استطاع باكثير من خلال احتكاكه بالشرح المألي وخصوصا شكسبير . أن يتعرف على أصول هذا الفن ، وأن يكتشف أسرار المصنعة فيه . متحذاه منه فداء للتصوير عن أفكاره على مدى خمسة وعشرين عاما ، أنتج فيها حشدا عاتلا من المسرحيات . فقد اعتدى إلى أسلوب الشعر المرسل بوصفه الشكل الشعري الذي يتلاءم وطبيعة الدراما الشعرية . ويجعل الباحث إلى اعتبار باكثير - وحده - بمثابة التجربة التي نقل لها قيمتها التاريخية باختيارها الأول . دون أية تأثيرات مباشرة على التالي له . ذلك أن الباحث يعتبر أن ثقلة الشبه في المسرح الشعري - التي تحمل الشرفاوي وعهد القصود عيه وريادتها - ليست إلهاميا متصفا مقصودا لتجربة باكثير . وإنما هي فترة تطور كل شغل الشعر العربي مثلا شمل المتنون جميعها ، نتيجة لقوامل حصارية وعية متعددة

ومن خلال دراسة نقدية لبعض أعمال باكثير المسرحية استطاع الباحث أن يثبت أصالة باكثير وريادته للمسرح الشعري الحديث . فقد جمع باكثير في خلق لغة مسرحية جديدة عن طريق ترجمة «دوميد وجوليت» لشكسبير ، وهو عمل كان باكثير بطبع إلى أن يخلق عن طريق ترجمته ترجمة شعرية ، بناء موسيقيا معادلا للنص الأصلي . ومن ثم فقد لجأ إلى الشعر المرسل . أما مسرحية «إحسان لون والفرقة» فالباحث يرى أنها البداية الحقيقية للتأليف المسرحي الذي استطاع الشعر الحر ، ولما كان بأحمد حل باكثير التزامه برون واحد في مسرحية من خمسة فصول (وهو شبيب) نقل كثيرا عما تشكله التقاية في الشعر المسمود) حل نحو جعل الخانات رنية ومسطحة وهزيلة القصيدة ، حتى لتكاد تصبح نارا . ومع ذلك فإن كثيرا من مقتضيات الحوار الدرامي الناضج قد توافرت في بعض مشاهد الفصل .

والباب الثاني من الرسالة عن «فترة التصريح ونيلود الصورة في مسرحية الشعر المعنى الحديث» . وهو يحتوي على فصلين ، أولهما يتناول مسرحيات عهد الرحمن الشرفاوي الشعرية

وتجربة الشرفاوي - كما يراها الباحث - تختلف اختلافا بينا عن تجربة شاعرين انجبا إلى المسرح الشعري ، هما إليوت وصلاح عبد القصود . فقد بدأ كل من هذين الشاعرين بداية حثائية قبل الاتجاه إلى

المسرح . وأعطى كل منهما تراث الشعر الداني أحيالا حليته ومهمة . وقد احتوت هذه الأشعار المعنانية على عناصر درامية تمثل الدور الواعدة بالدراما . كما يشتمل فيها محاولة الخروج من إطار الداية أو المعنانية التقليدية : أما الشرفاوي الروائي والكاتب المسرحي . هذا بدأ روايتا . وحل الرعم من أنه كتب بعض القصائد المعنانية فإيا لم يكن يحمل وعودا بالدراما وإنما ردت أصول التجربة المسرحية الشعرية لديه إلى تجربته الروائية . حيث يعمل الشكل الدرامي الكبير من ملامح الرواية . ويتأثر بيناتها ، من كدة التعصبات ، والتسع رقعة الأحداث . والامتلاء بالحريات . وتعدد الشخصيات

وتشكل مسرحيات عهد الرحمن الشرفاوي الحسب تجربة كاملة مستعدة من تجارب المسرح السياسي ، إذ هو يرتبط بخصايها المصير الوطني ، سواء كان موضوع المسرحية مستمدا من الواقع السياسي المباشر مباشرة ، مثل : «مأساة جميلة» ، (وطني هكا) ، أو من التاريخ الإسلامي والعربي ، مثل : «صلاح الدين» (لؤلؤة) . ولعل أهم ما يميز مسرح الشرفاوي برجه عام هو تلك الروح الملمعية السائدة التي تظهر شخصيات المسرحية من خلالها (فوق العادة) ، كما يحسب بنائه الدرامي خصائص تلك الروح بتأني ، من ميل للسرد الطامسي وحكاياته بشكل خطافي ، ومن تضخيم وتضخيم للشخصيات . ويعتقد الباحث دراسة نقدية وعية لمسرحيات الشرفاوي . وهي : «مأساة جميلة» ، «الفرقة» ، «وطن» ، «هكا» ، «لؤلؤة» وهي ثنائية تشمل مسرحيتين الحسب لؤلؤة ، والحسين شهبان) ، والنسر الأحمر (وهي ثنائية تقع في مسرحيتين النسر والغرابان ، والنسر وقلب الأسد) . وغالبية هذه المسرحيات سياسية بالمعنى الشامل للمفهوم ، حيث تتخذ جميعها من قضية تحضيق العدالة محورا لها ، كما تهتم إلى حد كبير من السطحية وبمباشرة تناول ، بالإضافة إلى عشق غلظها لمعوم الواقع السياسية والحضارية ، وتأثيرها الكبير في وجدان الناس .

وبإذا كانت هذه الرسالة منذ البداية تهدف إلى دراسة مسرحية الشعر الحر في مصر ، وتخصس إرصاصات البداية لهذا الجنس الأدبي منذ فترة يست بالقصيرة من تاريخ الأدب المصري والعربي ، وهي إرصاصات لم تكن واضحة منذ البداية ، فإن الشاعر ، باقتضائه من المسرح الشعري لدى الشرفاوي وعهد القصود وقبلها باكثير ، يكون قد وصح يده على البداية الساطعة لهذا النوع ، ويكون باقتضائه من صلاح عهد القصود بصفة خاصة قد وصل إلى جوهر رسالته ، وهو الشئ الذي يصل إليه سريعا كل من يقرأ هذه الرسالة بروية . هي تبدو بجميع فصولها عميدا للولوج إلى عالم صلاح عهد القصود الشعري والمسرحي على الأخص ، وهو موضوع الفصل التالي من الباب الثاني ، وأهم أصولها على الإطلاق .

العصرية بأفكار الأسطورية وما يحصره من شعار وعقوس. وقد عولجت هذه المسرحية كل مكونات العرض المسرحي للشامل متألفة، كى تخلق صلا أقرب ما يكون إلى المرح للمحس.

وقد ألقى الباحث بالرسالة بعد ذلك دراسة الصيغ المختلفة في مسرحية الشعر العربي الحديث في مصر، تناول فيها بالتحليل التسجيل لمجموعة من الأعمال، بادئا بمسرحية الحرية واليهود، وحكاية من وادي اللجج، لمهران السيد، ثم حمزة العرب، محمد إبراهيم أبو مة، فالسندباد لفرق صبيح، وأخيرا حكاية رجل مجهول للذكور عز الدين إسحاق.

وهو يرى في هذه مجموعة من التجارب المخرقة والملاحظة للفرق الذي عهد الصور، شدة التأثير بتجربة عهد الصور للمسرحية بصفة خاصة، وإن لم ترق - كما يرى - إلى مثالبه أو بجارته دراما. فهي لا تلجح إلى عوالم درامية خاصة بأصحابها، حل الرضم من إيماعات متفرقة بينهم اجنافية وليست كوية. ولذا فقد بدت وكأنها مشتتة من فرخ، اللهم إلا استخدام لغة الشعر الحديث. فالتحدث صيغة الدراما ...

• • •

وبعد فليبحث على الرغم من غممة موهبة النائد المتأصلة فيه، وفي حق تحليله لأعمال بعض الشعراء الذين تصدى لهم بالدراسة. لم يسلم من الوقوع في خطأ مهجى هورى، نتجت عنه مجموعة أخرى من الأخطاء التي يمكن أن يدركها القارئ المتخصص فليبحث منذ البداية العمل وضع نهر بهب عند مفهوم الحداثة كما يتصوره وكما نبه في الرسالة. وبسبب ذلك رأينا بنسخت بين الشعر الحديث والشعر الحر، بين التجارب التجديدية في الشعر والتجارب التي خرجت على الشعر العمودي. ثم هو - من ناحية أخرى - لم يحدد منذ البداية أيضا هل تتوقف الحداثة لديه على الشكل أم المضمون أم على كليهما. وذلك على الرغم من أنه قام بوضع تعريف في مقدمة رسالته لى التجربة الحديثة في الشعر المسرحي. لكنه عند التطبيق لم يلتزم بها. ونتيجة لصدية مفهوم حداثة هذا في ذهنه (وهو ما وضع بعد ذلك في أن انقصود به هو مسرحية الشعر الحر على التحديد)، رجع بداكونه إلى مرحلة البدايات المسرحية في مصر والعالم العربي، غتا عن إحصاءات الشعر الحديث. ولذلك فقد استعتمد هذه الرحلة التاريخية في البحث عن أصول المسرح الشعرى جماعة طاقه كبيرة منه لم تكن الرسالة في حاجة ملحة إليها. وقد تربى على ذلك أنه حين وصل إلى الرائد الأول لمسرح الشعر الحر (ياكوب) لم يره حظه من الدراسة، برغم توافر مصادر البحث. وأحدثها وسألة ماحسبها كاملة عن مسرح ياكوب.

ويرى الباحث أن الشاعر وهو حبر صانع موضوع هذه المسرحية شعرا، حيث خلق اللغة الشعرية عمالا يحقق مستوى آخر من الإمتاع عن طريق أحداث تراكمات مطردة من النغم والإيهام والصور الشعرية المتحيلة. وقد تناسبت لغة الشاعر مع اللغة التي يسقى أو تحدث بها كل شخصية في العمل. لاسيا الحلاج. وقد ساعد الشاعر نفسه وتدويع قاموس المتصورة ومصطلحهم ورموزهم. ومن ثم فقد أظن في مثل حالات الوجود والمكابدة لدى الحلاج.

وتسمى مسرحية (صاغر ليل) إلى الكوميديا السوداء. ويرى الباحث أنها تتفق مع مسرحية (مأساة الحلاج) في كون ظلال القهر جامعة هنا أيضا، ولكنه نهر سياسي يتناسخ في عالم (فانتازى)، بحيث يعمل متكررا أو متجددا في طاعة لا تفرق بين سوى الأسماء: الأسكتور، هانيال، ليمور لك، طهر، جوسون، موصولي، إلخ... أما عن اللذان ومن المضحية فكلاهما شريك في نفس الجريمة، يمسك بطرفيها، وقد أباح القاهر لنفسه رجسا موصية بثلث في التزامه قضية بسيطة عشت على أول الحركة والسكون ولكنها برغم بساطتها كانت شديدة الإيحاء. وقد لجحت في خلق مجال تسمى بسود ليعمل دون صراخ، ولذلك لجحت اللغة في هذا العمل نتيجة لاستخدام هذه الرخص المروطة.

وي مسرحية الأمية تظهر بعد تكرار مقولة القهر في لباس آخر، لها بشة دراما من فرخ خاص، فهي أنبة بمجموعة من الطغوس في مسرحها غريبها وأدواتها الفنية. والقهر هنا مزدوج عاطفيا وسياسيا. وهي مسرحية سياسية تتخذ من ذلك القهر المزدوج قضية أساسية. ويرى الباحث أن الشاعر في هذه المسرحية قد تأثر بتقاليد مسرح الشرق الأقصى والمسرح الآسيوي، عطا تأثيرا في مسرحية (بعد أن يموت لذلك).

أما مسرحية (ليل والجنون) فالشاعر لها يس أحدثت مصر ونصيا آلامها متا صرخا، دونما اتجاه إلى الرمز أو الاستعانة بالتاريخ. والقهر هنا مزدوج كذلك، فهو قهر على السعيرين الاجتماعى والشخصى، سياسيا وعاطفيا وهو المصالة الحقيقية للحظة لتأخ قد يبعث أبطال المسرحية.

وعلى المستوى النفسى تير هذه للمسرحية قضية مهمة هي قضية التعبير بالشعر عن موضوع معاصر، وما يمكن أن يحدث نتيجة لذلك من ازدواجية بين الموضوع بشخصياته وأحداثه، وبين اللغة الشعرية المستعملة في الحوار، وهي ازدواجية لا يجدها في حالة الموضوع التاريخى أو الخيالى للمالغ شعرا.

ويرى الباحث أن الشاعر قد عاد للمرة الثالثة إلى عالم المسرحى في مسرحية (بعد أن يموت لك)، عاتقا فانتازيا جديدة تخرج فيها الملالات والرمائل

عالم صلاح عهد الصور المسرحى عند صاحب الرسالة عالم له سمات ومميزات خاصة به، لعل قولها أنه بعد تطورا حقيقيا للدراما في قصائده الخنائية، حيث المحاولات الأولى لخلق موقف مسرحى في قصائده: طعل، وشق وهران. مثلا، أو المظموح للتراسى أبكر سميا وراء الحكاية الشعرية ذات الشبكة القصصية ثم الصنع القديم إلى الصوت الجوى والشعب به، ذلك الذى تبلور فيها بعد في كورس الدامة والمتصورة، وفي الراوى، وفي القريصة القصية للنساء مجتمعات. والمنة الثانية لعالم الشاعر هي اتصال المرح النفسى مع تطوره موضوعيا من الشعر الدائى إلى الدراما الشعرية، هذا المزاج الملاحظ بمشاعر الحزن والاختراب والوحدة وضباب الصوت المتدر، واللجوء - كحل - إلى التوحد بالذات. أما الصفة الأخيرة لهذا العالم فهي بروز القهر موضوعا أساسيا ومسيطر على التجربة المسرحية، بحيث إن جميع الأحوال تعد تنوعا على ذلك الموضوع، وإن ظل هذا الموضوع يتخذ لديه صفة إنسانية. أما إذا أخذ مفرى ميثاقيتها، فإن المصطلح الدال عليه يصبح الشعر، من حيث كونه طرفا في معادلة الصراع الجبانية، وحدا موجها لحدها الآخر وهو الخير، حيث تصبح حياة الإنسان على الأرض بتربصا بين اثنين أو أكثر لأحدهما.

ثم يأخذ الباحث بعد ذلك في تحليل أعمال عهد الصور للمسرحية، بادئا بمسألة الحلاج، بوصفها أول عمل مسرحى شعري للشاعر.

والحلاج عند عهد الصور كان مجاهدا لشعار عبده، وعرف برعى تام أرض جهاده، ووهي ظروبه، قبل أن يقدم عليه. وهو رجل يرى الكون مجبولا على الخير، كما يرى روح الإنسان بعضا من روح الله وقبسا من ذاته. ومن ثم فالشعر في المقابل، أرضى، براه لهما من صنع الإنسان وفيل يده، ومن ثم فإن خلق المجاهد يفتح على مهارته ويهدمه إلى محوه، من حيث هو نثره ليكون الله المجهول على الخير. وهنا يكمن الخلاف الحقيقي بين شخصية الشبل التصوف وبين الحلاج، إذ أن الأول يرى إنسانا للديا سيرا وبمثل بشر مقصود ومتعدد. ولذلك فإن رؤية الحلاج تدفعه إلى القفيل بوصفه متعوب العدالة الإلهية على الأرض. أما رؤية الشبل فتلججه إلى الصمت، والمجرة عن الدنيا، واعتزال الناس.

والنق البلامت في معالجة عهد الصور لهذه الشخصية وضروها - كما يرى الباحث - هو محاولة (التصغير) الناجحة التي قام بها. واكتشافه لطوائف الممره والرجل والناس لتقبل التحميلات المعاصرة وستوائها. وفي نفس الوقت فصل العمل العصري لكل ذلك كما يقطع باب التاريخ مسكورا، والزمن بعد. والقهر - بشي سويده - قام ما وجد الإنسان.

لاخرين حجة أنها لا ترقى لمناقشة الشاعر الكبير معه
بصحاح باصحاب هذه التجارب ، في البيهقي أو
الشاعر المبدع ربما لا يصح في ذهنه فكرة مناقشة هذه
كمنهج أصيل في صلبة لإبداع ، بالإضافة إلى أن
هذا النسبة ليس هو المقياس الحقيقي للحكم على
التجارب الإنسانية ، وكان الأستاذ باساحت أو
يدخل هذه المسرحيات في صلب رسالته بدلا من
سلبط صوة صعب في آخر الرسالة عليها

نسهم في تجربة الشعر الحر مسرحيا ؟ وقد شغلت تجربة
الشاعر الراسل صلاح عبد الصبور بعظمها وشموخها
نشاط ، فراح يحكم على كل التجارب اللاحقة لها
بأنها تنحرف إلى صفة التدرج ، وأنها أعمال لا ترقى إلى
للمناقشة ، مع ما نراها الشديد به ، وذلك بعد دراسة
أقل ما توصف به أنها سريعة ، على الرغم من وجود
مجموعة من الرسائل الجامعية التي تناولت هذه الأعمال
بالتحليل العميق ، وانعرا في المصادر على تجارب

وحين وصل الباحث إلى الباب الثاني إذا به يقطع
بأن الشرقاوي وعبد الصبور ليسا تطوراً لياكثير ، إذ
أن تجربة ياكثير فريدة ، وإن الشاعري الكبير وما
أضافه من إسهامات إلى المسرح الشعري في مصر إنما
كان متأثرين بحركة تغيير شاملة في الفن والأدب
العربي ، بل في النهضة الحضارية بعامه ، في الحاجة
إلى دراسة ياكثير ؟ وما الحاجة - من باب أولى -
إلى دراسة المرحلة السابقة على ياكثير ، مادامت لم

مفهوم البطل التراجيدي في المسرح المصري المعاصر

والرسالة التالية التي تعرضها في هذا العدد ، هي رسالة للماجستير التي تقدم بها الباحث أحمد العشري
إلى أكاديمية الفنون ، وموضوعها « مفهوم البطل التراجيدي في المسرح المصري المعاصر ، في الفترة من
سنة ١٩٥٨ إلى بعض أعمال الكتاب المسرحيين المصريين » وتكون الرسالة من مقدمة وثلاثة فصول
وقد أعظم الباحث محصلة من كتاب المسرح هم :

« رشاد رشدي ، و « ألفرد فرج » و « ميخائيل رومان » و « عبد الرحمن الشرقاوي » و « صلاح عبد
الصبور » ، تناول بعض أبحاثهم بالتحليل والبحث في الجذور الأوربية لهما .

مضمونها بالإحساس التراجيدي ، إحساس الإنسان
بالمعاناة والألم .

وقد تناول الباحث من بين ما تناول في هذا
الفصل أيضا المسرح المصري المعاصر ، فدرس
المصيريات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي
أحدثتها ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ ، وما أسهمت به في
تحديد للمصير العام لأعمال كتاب المسرح الخمسة
الذين اختارهم ، فدرس نماذج من أعمالهم ، ورأى
أن تلك المصيريات هي التي أدت - خصوصا في فترة
السياسات بسليباتها السياسية - إلى ازدهار لون جديد
معل المسرح المصري وهو المسرح السياسي ، حيث لجأ
الكتاب إلى الرمز أحيانا ، وإلى الإبهام الرمزى واللجوء
إلى التاريخ والراث أحيانا أخرى ، بسبب الظروف
السياسية السائدة ، ولكن الباحث أشد إلى أن المسرح
السياسي أيضا - كشكل فني مسرحي - لم يكن شكلا
مصريا أصيلا ، جد اعتمد في هذا على المسرح
الأوروبي .

أما في الفصل التالي فقد تناول الباحث نماذج
من المسرح المصري المعاصر ، وعلى وجه التحديد من
المسرح الثوري ، فركز على بعض أعمال رشاد رشدي
و « ألفرد فرج » و « ميخائيل رومان » ، ورأى أن البطل
للمأساوي عند رشاد رشدي إسان حدي ، ليس
ملكاً أو إلهاً أو نصف إله ، بل هو بطل حديث بمعنى
الكلمة ، ومع ذلك فهو بطل أرسطى لما يتعلق
بخطأ للمأساوي ومثولية البطل عن هذا الخطأ ووعيه

بسلامة) هو بطل تراجيدي يلقى الكامل من حيث
المفهوم الأرسطى للبطل ، سواء في نقطة ضعفه
الأساسية ، أو في خطئه المأساوي وسقوطه المحتسب
نتيجة لهذا الخطأ ، وأن هذا القول نفسه يطبق أيضا
على « ملوك الملوك » و « صلاح عبد الصبور » .

وفي الفصل الأول استعرض الباحث مفهوم
البطل للمأساوي والخصيوات التي طرأت على هذا
المفهوم منذ وضع أرسطو كتاب الشعر ، ونظر فيه
للتراجيديا لأول مرة من تاريخ النقد الأدبي ، إلى أن
وصل إلى العصر الحاضر ، مع التركيز على التغييرات
التي طرأت على المفهوم الأرسطى في النصف الثاني
من القرن التاسع عشر . ومن هنا انتقل الباحث إلى
دراسة البطل الحديث في المسرح المعاصر ، فخلص
إلى أن هناك جوانب ثابتة وجوانب متغيرة في
التراجيديا والبطل التراجيدي ، باعتبار أن البطل يفرار
واقعا ، وأن صورته تتغير بشكل أو بآخر بتغير الفترة
والظروف الحضارية ، إذ النساء في العصور الحديثة لم
يصبحن ذلك الشيء القوي العنيد ، ومن ثم فقد حل
الإنسان الهادي على البطل الأسطوري بسبب ظهور
« الطبيعة والواقعية وعلم الاجتماع وعلم النفس
والعصرنة الحديثة » ، بالإضافة إلى ضعف المعتقدات
الدينية . وكل هذه العوامل هي التي أدت إلى موت
نفسه وظهور الدراما الحديثة والبطل الدرامي
الحديث كالمفهوم الذي يختلف عن مفهوم أرسطو ، في
نفس الوقت الذي تحتفظ فيه التراجيديا الحديثة في

وفي مقدمة الرسالة يقول إنه افترض أن كل فكرة
تفرد بطلها الخاص بها ، جعل الترميز القديمة
والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية
والفكرية السائدة ، كما ذكر أنه من خلال تحليله
للأعمال المسرحية موضوع الدراسة اقتنع أن البطل في
المسرح المصري - برغم تأثره بواقعه - لم يكن للأسف
بطلا مصرياً خالصاً ، وذلك جعل مؤثرات أجنبية
ظلت واضحة قوية ، أوجعها إلى عشرات من كتاب
المسرح في أوروبا وأمريكا وروسيا ، منهم مولير وروسو
وكورن وشنو وفيجكوف ولزور هيلر وأوبل وبيسن
والبرت وتسي وبيلمز وغيرهم ، كما أشار إلى تفاوت
التأثير كما وكيفا من كاتب إلى آخر ، حسب الثقافة
والميل والاتجاهات الفكرية . والسياسية التي كل
مهم . وأشار أيضا إلى أن هذا التأثير القوي في كتاب
المسرح المصري قد امتد بوضوح إلى ما يسمى بالدراما
الإسلامية ، ممثلة في « الحبيب لاثراء » و « الحبيب
شهيد » لعبد الرحمن الشرقاوي ، و « ملوك
الملوك » و « صلاح عبد الصبور » على الرغم من
الاختلاف الواضح في المفاهيم الفنية بين التقليديين
المسيحيين والإسلامية ، وخصوصا ما يتصل بمفهوم
القدر والقدرية والثواب والعقاب ، وهي مفاهيم جد
محورية في نظرية أرسطو للدراما . ولكن الباحث يرى
أن الاختلاف في هذه المفاهيم لا يمنع من مناقشة
الأعمال الثلاثة التي اختارها بما يسمى بالدراما
الإسلامية ، على أساس المفاهيم الأوربية للتراجيديا ،
كما رأى يجب أن البطل عند الشرقاوي ، وإن يكن

عشره
أحمد العشري

به وحشية سقوطه ، سواء كان هذا السقوط ماديا أو معنويا

وعندما تنقل الباحث إلى ميخائيل رومان وحد أن الجدور الأوربية تؤكد وجودها عند ، وإن احتفظت هذه الجدور عن الجدور التي تفتقد مسرح رشاد وشذى ، إذ الصورة عند رومان يدخل فيها عاملان : أولا تأثير المسرح الأوربي والغربي دون عروبه إلى الماضي البعيد ، إلى أوسطو نو شكسبير أو راسي وأمثالهم ، والعامل الثاني هو امتزاج الرؤية الفنية عند رومان بروعي سياسي جعله يمس مسرحياته بهيئات غير تقليدية حتى بالنسبة للمسرح الأوربي ، حيث إن هذه الهيئات قد لا تصنف أحيانا مع مقدماتها أو معطياتها ، ولا يمكن تفسيرها إلا في ضوء الوعي السياسي الذي يبرز أكثر أعمال ميخائيل رومان

وقد أتى الباحث في دراسته لا يفرد فرح أنه قد عاد إلى مسرح الإغريق والمسرح الكلاسيكي بصفة عامة ، وذلك من خلال تناوله مسرحية الزم سام ، حيث إن البطل مأساوي ينج من صعب الذات العري ويتحرك من خلال قصة تناوفا للتراث المسرحي والشعبي ، ومع ذلك فهو لا يكاد يختلف عن المفهوم التقليدي ببطل المأساوي ، الذي لا يبعد عن أوسطو راسانا عندها . بل هو أكبر من الحياة على حد قوله فالزير صالم من أسرة حاكمة ، وهو يمان من نقطة صعب أساسية هي العرو معناه الإغريق وهذا العرو يتجسد في محاولة لتسجيل من نظام لقتال أعبه كاست ، يش جرد يؤدي إلى معان ، الآلاف دون ن يردى ثاء ودور جدوى ، ثم كما صال أسا محووب ويصير لهم بالير إلى أن بعد رايته لأولى بعد ذلك مزاج تشابه من نفس ولكن هذه السبعة كما حدث في مسرح الكلاسيكي بصفة عامة - نأل متشابه ، بعد أن يكون البطل المأساوي قد انكب الخطأ الذي لا يمكن الرجوع فيه ، فيصبح من المهم عليه أن يندم على

وأما الفصل الثالث فقد تناول الباحث فيه المسرح الشعري وأتى فيه على الإجماع - أوجه الخلاف الرئيسية بين المسرح الشعري - فاته - مما يتعلق بالشرحيات التي تناولتها الدراسة على الأخص - يربط بذاث ديني ص - وأن لستلانه التي أكد من حلو - لأنه على الرغم من أنه لم يمس الكثرة التي كتبت عن المسرح الإسلامي - والتي تعرض الباحث عدد كبير منها - وعلى الرغم من الاختلافات الموجودة بين مفهوم النقد به سطلا عند البشار عنه عند المسلمين - وتصور مفهوم الصراع بين لذلك و التناقض - فإن أعمال عبد الرحمن الشرقاوي تمتلئ في الحسب القراءات والحسب شيئا - وأعمال صلاح عبد الصبور تمتلئ في - خاصة بالحلاج - - تؤكد انتماءها إلى تيار المسرح الأوربي - إذ إننا في مواضعه انتصفت النقدية لهذه الأعمال - باعتبارها مواد حقيقة لمسرح إسلامي - وهي حقيقة عدد في هذه الأعمال بالقطع - ما يمكن من الدلائل والبراهين لتأكيد هذا - استطاع دور حرج - ودور أن تنقش من قدر هذه الأعمال حيا وديا - أن نقرأها باعتبارها مادة ناصية للشك - التي حرقه كتاب الغرب للمسرح الأوربي - - وأما في بحث بين شخصية احسن في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي وشخصية يكتف عن كل مأساوي واليوت

وأما أساس الحلاج فقد أتى الباحث في الفصل الرابع من أن قصة حياته ترتبط - كما صورها صلاح عبد الصبور - بتغلغل هو أبواب مختلفة إلى معان وظلال معان إسلامية ، وحل الرخم من أن مؤلف المسرحية قد عالج شخصية الحلاج بوصفه القديس الذي يصعد عن مدارج الإنسان العادي ، إلا أن صلاح عبد الصبور قد نجح في تقديم الشخصية الرئيسية على صورة بطل مأساوي ، يضرب كثيرا من أبطال المأساوي الغربي . ثم قلن بين الحلاج عند صلاح عبد الصبور والحسين عند عبد الرحمن الشرقاوي من

حيث نقطة الصعب في شخصية البطلاني ، وهي إساءة اختيار السلاح الذي تصنع به كل من البطلاني في صراعه ، ففي حين تسليح الحسبي بسلاح الشرف الذي لم يبد فاعلية - كما كان من قبل في عصر البطلاني والمخلفاء الراشدين - تسليح الحلاج بالكلمة في عالم لا يتورج السياسة فيه عن استخدام أي سلاح مها بلغت تحته في سبيل الحفاظ على كرسى السلطة ، ومن ثم فقد انتصرت السلطة على كل منها في صراع محتمل النهاية . وقد أشار الباحث إلى أن ازدواجية نهاية الحلاج - للسلطة في أن لحظة سقوطه هي في نفس الوقت لحظة صعوده وتحرره من قيود الجسد - لا تنفي من الحقيقة شيئا . وأرجع الباحث ذلك إلى وجوب التفريق بين مستويين : المستوى المصوري والمشرقي السياسي . وقد كان مستوى الصراع الذي واجهه الحلاج مستوى سياسيا ، أراد الحلاج ذلك أم لم يرد .

وفي عظم الرسالة أكد الباحث أن ما توصل إليه من نتائج لا يقلل من قدر المسرح المصري وإسهاماته الكبيرة على طريق نهضة مسرحية شاملة ، فلا يجب للمسرح المصري اعتياده حتى الآن - على الأقل - على أصول أوروبية ، لأن المسرح المصري في هضبة الخطبة لم ينجح على الهدييات الأولى هذا الفن ، سواء في مصر القروية أو مصر السلوكية والعثمانية ، ولكنه اعتد على أصول أوروبية ، نيل منها هؤلاء الكتاب جميعا بسطاء . ولا يهيم في ذلك أنهم استفادوا من التراث الأوربي الذي سبقنا ، وذلك لأنهم مزجوا ما تعلموه بمواهب الفنية الأصلية . كما أننا - كما يشهد على ذلك تاريخ المسرح المعالي في أوروبا وأمريكا - لسنا أول المقلدين ، ولي نكون أقدمهم ، بل المهم أن نتعلم وألا نتوقف في سبيلنا نحو إقامة مسرح عربي خالص .

هذه المجلة ونقادها

ماهر شفيق فريد

الأدباء من قدم مجلة شكة مكفة - تولع بالملاحة والخصومة والمقدد - وتضو فيها أدواء الترجية والسادية والماروكية (وقد تتجاوز في العصر الواحد - وكثيرا ما تكون الغلبة فيها لوى النص- على مجلة الحق

والأستاذ أحمد محمد عطية واحد من أبناء هذه القبيلة - فيه من فضائلهم شيء ، ومن ذلالتهم أشياء - إنه في العدد الرابع من مجلة المصون ، يرسل على المجلة صواعقه وبروقه ، ويرجه إليها عددا من الاتهامات - وينهى في النهاية أنه غاضب من تمرير (الأول) ان المجلة في قولها البيولوجية أخطأت ذكر كتابين به . (الثاني) ان احدها - فما يلوح - لم يدمه إلى الكتابة فيها . وأنه يرى بنفسه - بمن الكرياء - عن المدخول في المباحات والنشل التي تحبها ' هو على حق في شكواه الأولى . ولكنه ليس على حق في الثانية

وهو في المجلة البيولوجية غير مرضية - يتجاوزها الإغراط من جانب والتعريط من جانب آخر - هي أحيانا ما تذكر أميلا لا نفع - بانسج التاريخي الديون - في نطاق الحب التي ليس لها نفعها - ثم هي - في أحيان أخرى - جعل ذكر أعمال تنسى - مما يكر دينا فيها - إلى هذه الخيبة - من الساحة التنصيب عن الأقل من هذا القليل كتابا الأستاذ عطية : «أدب أكتوبر» و «أصواء جديدة على الثقافة العربية» .

لكنه جعلني حين يتحدث من الخشبة في مجلة نشق طريقها في الصخر ، ونقصي الماطلون فيها - وهي كلمة حق ينبغي أن يقال - ليال طولا في الإعداد والإخراج والتنفيذ ، ثم لا يتألم من لواب غير تعال أصوات الصحف بالشكرى من «نقاد السيمولوجيا والمزمينوطيقا» ، والتطيدات غير المسؤولة على قارعة المقامى واجلسات والتدوات ، والمذخرة إلى تقرير سياسة المجلة من أساسها

ولئن نظرت على ما يسوء الأستاذ عطية في المجلة لدرى ما إذا كان يحق في شكواه ، فبأنه أخطأ في كل ما يجوز به من نقد وإبداع ، وينظر المرء حوله - متأثرا بهذا التنازل - إلى هذا الحصاد الوفير من النقد والإبداع الذي تجود به حياتنا الثقافية ، فلا يجد إلا القليل مما يستحق اسم الإبداع ، والأقل مما يستحق اسم النقد - إنما هي صحراء ثقافية تنزلى على امتداد النظر ، ولا بيت فيها إلا بضعة أحواد في الخلاء ، وتكاد - بولا أنه لا يقف من رحمة الله إلا القوم الكافرون - أن نومي بالمرء في مهوى اليأس والإحباط .

لكن بسم - جدلا - بأن هذا الذي يظهر الآن في أسواقنا الثقافية إبداع وبعد - وشكلا - هل اعينته هذه ؟ إنها من عدددها لأوب تخصص سما للواقع لأدبي بالثت به إما لا لأمل دنفل - وجرا إبراهيم جيرا - وعادة النيان - وجيب محفوظ - وحسن حسني - وأدريس - وركي عجب محمود - وسعد الدين وهبة - ومحمد كمال محمد - ولادوي حورشيد - وميلة إبراهيم - وخالدة سيد - وعمل عشري رايد - والطيب صالح - وموريس إبي ناصر - وعبد الفتاح زرق - وإدوار الخراط - وعمل شلش - إلخ ..

لا يشكل هؤلاء جميعا - على اختلاف مذاهبهم - جزءا من الواقع الأدبي ؟ ألا يمثلون رقعة واسعة بما يكفي لأن يبنى من هذه تيمة التحرير لاجراء بهبه ؟ ولا أذكر قسم الواقع الأدبي في العدد الأخير من المجلة - حيث إنه لا يمكن أن يكون النقاد قد اطلع عليه عند كتابة كلمته - وفيه دراسات عن صلاح عبد الصبور - وأحمد زامي - وفوزي القزيعيل - وسعدى يوسف - وأحمد دحور - والبياني - ولطوح عدوان ، وعبد العزيز المقالح - ومحمد أني سنة - وسلي الخضره الجبوسى - وأحمد مستجير

ويخرج الأستاذ عطية من حدود النقد إلى حدود الكلام غير المسئول حين يكتب - فيمد كل هذا الإنفاق والبذخ في أوراق ضخمة لا تقوى شيئا ، أخطأ لا نقول شيئا عند الدراسات المطولة التي صفح كاتبوها - أو أخطئ - عرقا ودما ودماء ؟ إما أن يكون هؤلاء الكتاب - ويطلبهم من أساتذة الجامعة الذين ألفوا عنهم في التكمير والفره والكتابة - لا يعرفون ما خرج من دموعهم ، لو أن يكون النقاد لا يعرف ما يدخل رأسه والأحبال الثاني - كتب على أقل - عن لأرجح ويعود انقاد يشكو من «خطو المجلة من نقد التطبيق قريبا» - كأنما الدراسات التي أوردناها - وعبرها دراسات عن شوقي - والشاوي - إلخ - ليست قدوة تعليمية - وكأنما رساء الأسس النظرية لكل نقد مقبل ليس ضرورة أساسية - يخصها تطور العلوم الإنسانية في عصرنا - ويريدنا ضرورة - في حالتنا - ان لا نمان إلى تناول نظرية النقد في أدبنا العربي أقل كثيرا من الحاجج التطبيقية

ويحمد الأستاذ عطية إلى تلك الرطابة الأندولوجية التي عرفناها ومثلناها حين يكتب - متينا نفسه بل المجلة - «وتج كل هذا عن صدور المجلة من مطلق يصح نفسه فوق النقد والنقاد - ويعني تحويل النقد الأدبي إلى عملية مصطلحية وتجريدية وشكلية - وعزل النقد الأدبي عن جمهوره - وعلى الصلة بين الأدب والسياسة والأدب والمجتمع - وإنكار دور النقد في التوصل إلى الأتيب والقارئ - متجاهلة النقد الأدبي كعمل فكري واجتماعي متصل بالمجتمع والإنسان والعلوم الإنسانية» - أفلح إن صدق - لكنه ليس بصادق - ولتخصص دعاواه واحده واحدة

عمية مصطلحية وتجريدية وشكلية - المصطلح أمر لا غنى عنه في الإنسانيات كما في علوم الرماصه والصيغة والكيمياء - لأنه عون على التمه والتجديد - لا من هو نسيل الواحد لنول الشيء بالطريقة الصحيحة التجريد - أيضا جزء أساسي من أي فكر طبقى وعدي - شرطه لا يبعد تصاده بالامر العميق مفقود وقد ربا محنة - في دراسها - تزواج بين نظرية النقد والأعمال التطبيقية شكلية - كلمة حق أريد بها باطل - فإنما تعنى المجلة بالشكل عمده العميق الذي أرسنه نظريات النقد الحديث - لا تعنى الطلاء السطحي لطريق المتصل عن مصوره

• بل الصلة بين الأدب والسياسة والأدب والشعر ، «تقو- هذا حد من الصنع على نحو : «الاجاه الاجتماعي» من تجديد أو حسب حد حد لصري حافظ وجي بوزيلتي وحابر غصنور ولوسيان جولمان « من حق الأستاذ بحية ان يختار مع نحو الاجتماعي الذي يصوم منه هذه لأحد و بعضه ولكن ليس من حقه ان يتعاضد وهي ماثلة لغيره . تعضد حوالي خمسين صفحة

وإدخ كسبه الأستاذ عطية بن كسبه لاسد فزاد فواردة - وهي - في عصبه - أكثر برأوا - وأهرب إلى الإصناف - وأتى إلى حسن الإدارة - ولكنك تقدم
لقد حيا لا يوت من أفاضل الأعلام عبيد - به يريد للمجلة أن تصغر شهرة - ولحق حجم أصغر - وبسر نقل - مقلد الثالث كذا سمع - ولما قال بقدر
ولكن الأول مدعاة للاعتراض أي - وقت كل معية أيوميه تسمر ما خصا - يستحب - في شهر واحد - أن يكرس لقائه من الأباء والتقدم والتجريد ما جمعه
لأنه بالظهور على صاحب - قصود - ٢٠ بكرة في حوار - معقول - عده - فبينة - ذاكرهم بول - (تجارب) التي كان غرضها من البوث ما بين ١٩٢٧ و
١٩٢٩ كتب صدر لقصبة - ثم عد - ١٠ هر فقرة قصيرة في تصدق شهرة - ولكنه ما حث في عاد إلى الشكل الفصل - لأنه وجد أن كتاب حاجه في وقت
كاف للتكميم والمراجعة والتحكيم قبل أن يخرج مطبوع على مناس - ولما كان هذا المقام مراجعة وجيزة في باب عرض الكتب الخديده

ول بعدد - ب رحمة صاحب
پوری میں ہے ، اجماعیہ الادب ، و تحری نقال لوسیان جو کلمات ہے ، علم اجماع الادب ، لا بد کر کہ ہم انہیں . فلا
پوری میں ہے ، اجماع او اجماع

و الدكتور شكوي عباد ل مدته «عروض من البيوت» برحم هواد كتاب إسبون المعروف Seven Types of Ambiguity إلى «سبعة أنواع من تعدد المعنى» و«أصل» «سبعة أنواع من الإيهام» . حيث إن «تعدد المعنى» أولى بأن يدخل لكليات من قبل Plurality أو Multiplicity of Meanings و«أشبه» الدكتور لويس عوض في مدونة العدد الرابع («اتجاهات النقد الأدبي») يقول إن «شاهد رشدي» كان يدعو هنا للتأثيرية . . وليس هذا هذا . فقد كان مدبور . لا «ساد سدى» . هو لأخر . في مرحلته الأولى . إلى التعدد الانشائي الترميزي . في حين كان «شاهد رشدي» - حواي «بوت» - داعيه إلى «توصيفه» رسمى «شبه» في مداته من رواية «واعمه والتج» يكتب . «لا يمكن القول بأنها لارمى» و«صوابها» : لاوامان .

[illegible]

ويكتب رئيسي عرضي . كما يصعب إظهار كازابل على مبدأ القوة ، والصواب حذف « على » إذ لا موضع لها هنا

وما حطاً معنى في عصر ثقافة جيل سمع محرومة د. د. وودس التمهيد، الصياغة الروسية وقصص أخرى، إن الصياغة الروسية، كج. جيل أولو كينستر إلى - أوبرا لستر

والدكتور إبراهيم حنا في رحمة الله ربيح ويملك، المجاهدات المتحدة الرئيسية في القرن العشرين، يدعى Thorstein (أي فلسفة القديس توما الاكروبي) في الترجمة، وقد حذى العرب على ترجمة، المتوازية، لا تترجم على ترجمته، ثم بعد أن يكون واعياً بالجملة السابقة، ويذهب من لا يذهب ما يدعو إلى الخروج عليه

ولم يحدد ربيع يترجم الدكتور محمد ركني المتنازلي (أزمة الشعر في العصر الحديث)، بيت البروت من قصيدة «الرجال الخوف».

في Headpiece filled with straw, Alas!

رغم جدي، في بلاس، في ترمي حشبه مية بعش، والفرع أن كلمة headpiece لا تعني «حشبة»، وإنما تعني «غطاء للرأس»، أو (وهذا معنى الدم)، «خوذة»، أو (بدمية)، «ولها»، أو «عقا»، وهو المفرد لها، ومن ثم تكون الترجمة الصحيحة
عند حشبه، أو ما قد يكون

ولم يحدد عدد - لهايا الشعر المعاصر يدعى الدكتور عز الدين إسماعيل بتصل ذكره أن «القرن الثامن عشر إلى المذهب الأدبي» ويرجع له لا جدوى في
من جدد، أنه من «يدعى» أدب العرب في قرية يسمى «حشبه» أيضاً، عن عصر رجب بوب والدكتور محمود جومسون في «جدر» و«قوله» (بشكل
روسي في «رب» و«جولة» في «ألمانيا» إنه عصر «حشبه» الذي «يكون» انتقد «إذن»؟

والدكتور «فريال» غزول في «مذكرات» عن «معدى يوسف بكتب» - «إننا عندما نتحدث عن هذا الصنف من الشعر، فإننا نكون قد فرغنا فيه - والعصا»
فرطاً

واحد من تلك نسي كتب الدكتور محمد بنصور في «مذكرات» عن «الجزيرة الجديدة».

والدكتور «عدي» وصفي نسي ديوان صلاح عبد الصبور «الشجر الخليل» و«صواب» «شجر الخليل».

وأحمد محمد عطية بكتب «أكتافها» باعتبار إغلاق المجلات الثقافية، واستبدالها بمجلات لا تبيع ولا تبيع، وقد عكس ما يقصد، «عصا»
«استبدال» مجلات لا تبيع ولا تبيع بها، «إذ» تدخل حل المزدك

وبكتب «إمكانات» لم تتوفر من قبل مجلة «مصرية»، «وصرايا» - «إن أردنا التفتة» - «إمكانات» لم تتوفر.

جس من «عصر» أن «صوب» مثل هذه المجلات الخيرية في مجلة «رئيس تحريرها» و«نائب رئيس التحرير» من أساتذة الأدب العربي في التتبع من «عرق» جامعاتنا
بكي هذه الملاحظات كلها لا تعدو أن يكون «مؤسس» على «مجله» أما المثل ذاته فهو «مؤسس» كبير «جدير» بكل «تقدير» - «تعد» فيه «غزة» «عصر» و«هافة» «عصر»
«بعض» «عصر» - «يعد» «المجل» «القلب» «والجبال»

إن «عصر» «المجل» - «في» «أول» «مجله» «متحفرة» «صدر» في «بلادنا» «مد» «مجله» «المجلة» - «ومن» «قبلها» «مجله» «المكاتب» «المصري» «التي» «كان» «حررها» «عصر» - «في»
«عصر» - «ويذكر» «التاريخ» «الأدبي» في «المستقبل» أن هذه المجلات الثلاث هي «أصل» «قطعة» «بلسا» «الصحافة» «الأدبية» في «بلادنا» - «وأما» «تعلق» «على» «مجلات» «أدبية» «أخرى» «من» «عصر»
«عصر» - «أو» «كانت» «تصدر» - «في» «أجزاء» «أخرى» «من» «الوطن» «العربي»

في «في» «عصر» «المجل» - «بعد» «المر» «مجلات» «من» «طبع» «مؤلف» «في» «البيوت» - «الدكتور» «شكري» «عياض» - «ولا» «أذكر» «مقالات» «عز» «الدين» «إسماعيل» «في» «مناهج» «التفكير»
«الأدبي» «في» «المصرية» «والمصرية» - «أو» «جابر» «عصاف» «في» «المجلة» «الشعر» «للعصر» «حتى» «لا» «أنهم» «بمجانلة» «تحرير» «هذه» «المجلة» - «أو» «عنا» «هو» «أسر» «من» «عصر»
«يشكون» «في» «مصرية» «مستور» في «مجله» «المجل» - «و«حق» «أنه» «صعب» - «ونذكر» «في» «كان» «التي» «تلقاه» «نسل» «في» «عصر» - «وجه» «لا» «دوب» «تخرج» «وعلا» «بسه» «لا» «تدري»
«كثير» «جهداً» - «ولا» «يكتف» «قاربه» «متعة»

بيل لا في «علم» - «و«عصر» «معروفه» «مشهد» - «لا» «أقول» «ما» «يحد» - «مجان» - «ولم» «لا» «نعم» «يحد» - «يقول» «للكوكر» «يشكو» «البعض» «من» «أنه» «فرا» «روايتك» «لثلاث»
«مرات» «ولم» «يلهمها» - «فكان» «جوابه» «ليقرأها» «مرة» «و«ليطبع»

«سلاسة» «القول» - «كما» «كتب» «الدكتور» «عز» «الدين» «إسماعيل» في «افتتاحية» «عدد» «الثالث» - «إننا» «نواجه» «مأزق» «الفكر» «ومأزق» «اللغة» في «آن» «واحد» - «ولنكا» «على» «غير» «استعداد»
«لنحاشي» «المغامرة» «بأننا» «للإلمة» -

جس «الشمس» في «عصر» - «ومن» «مد» «على» «يرتد» «مرووف» - «و«رسل» «مد» «إلى» «عنا» «حديثه» - «عنا»

لم يسبح بها حاصر

ولم يسبح سراج الضم عرف مياحه ملاح



سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران



وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

مختار من الشعر العربي القديم

الرجل

للأبيد الرياحي

فنى كانه يدينه الذي من صديقه
فنى لدليل الحال بما ولد ترى
فنى كانه يعطي السيف في الردع حمة
وهو من وجهي أني سوف ألتقي
إذا ما هو استعفى ويغفره الفتر
به خنوة إبه ناك مالد ولد كبر
إذا نوب الداعي، وكشقى به الجزر
على أثره يوماء وإبه نفس العمر

الرجل

لعمرو بن ثابت المازني

إذا هم ألقى به عينيه عزه
ولم ليكر في هأيه غيوشه
وأعزاه به ذكر الحوائف جانبها
ولم يرمه بالدقائم السيف صاحبها

الرجل

لذي الدجيج العدواني

عنه يؤدسى إذا ما خفت منه به
والله لو كرهت نفسي فما جيت
هكذا قلت جوكاف على الهم
لعلك إذا كرهت مزي لي : بيبي

هوى نخبنا

للحميد بن القفال

سألتك أنه كيف عمه ، فقلنا
به هوى نخبه ، فكيف يكونه
عنه أقدم أعبنا عدت
الدهر ، فقلنا لربيه سئله

وكله البهايم لتعقل

لذلك تمام

ينال الحق به عيشه ، وهو حاصل ويكدي الفنى به وهو عالم
ولم كانت الذرة تخرى على الخا صلته إذا به مبهمة البهايم

تنبيه الدنيا

للنبي

دسبه الشئ منجذبه إليه واسبها به شيا الطعام
ولم لم ليلى إلا ذاء صلي لكالى الجيش واغظ النمام



الرشف ينفع

لدم ضيق الطوية

فبنا فوحيه الى ، لدخه صوم ولدخه بالذعداء فنتفه به
وما به يتينا سطر الطي والندى به الليل بردا يمنة عطراه
ولقد رمدت كى العفاف ، وربما نقفنا غليل النفس بالرشفاه

الرشف لدرينفع

لوجه الرومى

أعانتها ، والنفس بعد مشوة إبط ، وهل بعد العفاف نداه
والهم ماها ، كى تحوت عزازى فيسفه ما ألقى به الراميا
وما كانه نذار الذى كى به هوى لميخيه ما رشف الشفاه
نماه فوادي ليس يفتى عليه به كى أنه يرى الروصيه تمترجاه

نتم الصائدين للهبة المنة
 نكم عفاه لنا، وكم قبل
 نتم الصائدين، وهي طائفة
 من الناس هذا مرتقب
 من التلايد يافع المرحب

الهدية الموضحة

خليل عوجا، ما له الله منكم
 وتولد لنا ليس القليل أحارنا
 تخيرت من نصاة (١) بعد أراة (٢)
 متاوتنا الجلال، والقلب خائف
 منكم يدا في حبه ولي تناولا
 وأقبلت كالمختار أدنى رسالة
 (٣) سلا (٤) أفضل طريقنا (٥) اسم نود (٦) ستر الفدك ذو رائحة طيبة
 (٧) نوب منه

المرقسه الذكبر
 دانه لم تكم هذه لدرضا مقدا
 وكلنا حرنا لتفاكم عمدا
 لهذا، منه هذا يبلغه هذا
 وقتت لها يا هذا، أهلبنا رجدا
 باليه، وقالت: ما أرى مثل ذا يهدى
 وقامت نهر الميسناني (٨) والبدرا (٩)
 (١٠) سلا (١١) أفضل طريقنا (١٢) اسم نود (١٣) ستر الفدك ذو رائحة طيبة
 (١٤) نوب منه

مختارات من الشعر العربي الحديث وزجرتها

قسطنطن كشافيس

١٨٦٢ - ١٩٧٢

« رصادي »

كنت ألك المجد المبرور
قد كنت عيني راديتي جيلتي
- أيتها - نيا أدرك - منذ ههنا لما

أحبته ، وأحبني ، نسمة
تم رمل بعد ذلك إلى أنبريا أدرك
ليلى ههنا ، ولم أركه من يدرك

ههناك صبا ،
لديك العيني الماديتي من فطنتك ههنا
، لـ ، الدجج العام من فطنتك

أيتها الذكرى ..
أحفظ لك العيني والدجج كما كانت دكانه
والمعيني - أيتها الذكرى - في هذه الليلة
كل ما تشتهي أنه يقيدني إلى نفس من الحب

سلفاً بوري كنوار بودو

حزب الدستور المحولة

(١٩٠١ -)

كثرة ملققة منه الجذور السوداء والبيضاء
تندح رائحة الخمار والديوان
انتدحها الخاد - للأرضه

حزب الدستور المحولة

يولد في سنة ١٢٧٠ هـ
أصله داني ، ولطائفه في قلبي
كأنه مع الشئ ، لمار صغير

بود ليس

١٢٠ جولة في سنة امرأة

دعينا استمطوبيا طوبيا علم سؤله ، والعنى دجى كله
مع ، كما ينسج رجل لومته السند ، وجهه في حدير ، واهره
تدوى كند على سطر ، حتى استطع انه امتدح المكررات
في الورد

لما سئل انه يرى كل ما أراد ، كل ما استطع انه اسنه ،
دانه اسنه وسؤله ، انه روى تشات على السطر
كما تشابه اوراق الرجال الذنوب على المسبحة
سؤله سوي قنأكارا ، طح طيبا بجاك السفة
مراسيها ، سوي كاداست سفة شملها ، عاصيها
سيدا (عصبى) الى ساطات ساهرة ، حيث النقدا
أكثر شركة ، أكثر منها ، وحيت الداد عبيد برائحة
النار ، وادراه الاشجار ، وحيد البئر
وفي سئل سؤله ، الخ برنا يقف بالادى المربه ،
مع رجال اشوار من كل عسى ، وفيه سعة من كل رية ،
تسبى بملحط خلوط الرتبة المركبة ، مع سواد داسة
تجمع على المرأة المنة

في عمارته سقرته ، بعد انك استرقا د الساعلة الطويلة ، عينا
 الدقة (مناقة) مع اريكه ، تطلع سعيه رعيه ، تدرصها
 هنا وهناك اذاع المنياد اليك ، في اهلها اذاع
 الزهر ، والفتاة الممتعة
 في سوق سقرته المثقل ، اتسعت سذات القمار مفرقة
 برتة بالدعوة ، انك . و في سقره اذاع اللامعة الخالقة
 لظلمة الذبولة (الدور والشمس الدسولة) . ومع
 سقرته الفخرية : انا فتى (مجنون) بالعلم
 الخلق للفتاة والمسة ، ريت حرة اليه
 دليج اعنه ، لمكة ، حصلت الدواد الخلة ، عينا
 اذاع سقره الدواخ المبروية اساق ، كان اطمع
 بالذكريات

لوركا

الغنيات جديرة

الاصيل يقول : انا لثمة للظل .
 والقر يقول : انا فحة للبرم الامة
 دد والناورة الراقصة البعرة تبت من شناه
 والبرم تبت من شادوات
 وانا لثمة للشدة والفضة ، لثمة لأغمة جديرة خالصة لثمة
 والزناح وغاية من لثمة الزايل
 بالثمة للقد ، تبت من المستنيل الشوة والهدوء ، وتتلأ بالامل
 فوجانرا ومنازل
 اتية واثمة لطيفة ، غنية بالقد ، بريئة من لاسف والدم ،
 دويكة من الاملام الواحة
 اننا لا يتحمل القاء ، ولا تملأ منظر بالثمة ككله من صلبه
 فبريئة القتا من وجه المبول
 امية فصل في دمع الاشياء ، دمع الرياح ، اتم فتقد امير
 مرمزة العلب الابدي .

ت. س. البوت

الاخسد ١٩ مارس

١٠ برقيات سنة ١٩٨٣

١٣٨٦ هـ

سنة الذريعة الرابع

مدينة بركة

و تحت العباب الذي على من الجرساني
 من هذه من هذه من هذه من هذه
 لم انه الذي في هذا الذي في هذا الذي في هذا
 الحزم القدر

وهذه من هذه من هذه من هذه من هذه من هذه
 وكل من هذا من هذا من هذا من هذا من هذا من هذا
 من هذه من هذا من هذا من هذا من هذا من هذا
 الحلب وسمي

هذه من هذه من هذه من هذه من هذه من هذه
 من هذه من هذا من هذا من هذا من هذا من هذا من هذا
 هناك من هذه من هذه من هذه من هذه من هذه من هذه
 ١٠ سنوات

التي في الذي كانت على السيف في بيرو
 من هذه من هذا من هذا من هذا من هذا من هذا

لجميع به الرحمن الرحيم

ابن وصدق العزيز الأستاذ صلاح عبد الصبور
تحت طيبة وأمنيات مخلصة ان تظل
المنان لله (الرحيم)، ورافعا لعلم البشر العرب، فإنهم شرفنا
بخير ما حدث عليه مثل صلاح عبد الصبور، الذي يلمح أحلام
الفارس القديم وطموحات الفارس الصاعد يرضى بها
نفسهم من الفكرة في فترة لا تقوى على السبيل فيلزم ادلا
أنت ورفاقك مع شباب مصر ورجالها.

وبعد . . . فزينة يا أخي مساوله أراها جارة مع حب
مع أبناء مصر، وأرجو أن ترضيك وتنال سائقك حتى
تتيح لنا الطريق إلى إقارن، وهي بحث بعنود من راس، حياة
وخصم للسير السيد حامد شوارب المدرس الشاعر بدر العلوم
فإنه خرج لهذا البحث معكم، طرود لوزب والفكر، نقد أمديت
إلى بيتا جديدة، أتمنى لكم في البقية لباقية معكم في كل وقت

محمد

الى نوح " لوليتان " صدام عليه السلام

ظلمت مستقول الوجدان بعد انفرادي به مكتسبه، بما اثارته
هذه المغالطة من الحاسيس... وانا ارقبه اسلوب تعامله مع هذه " النويات"
المتعلقة به البشر، منه زوار، وزملاء، ومودسين، واصحاب طامحات.
وفي الماء استقر في نفسي انك تتقاتل مع الناس جميعا
بخير ما ينفعه من سجايا لوليتان، فنتجيب لك غير ما يريهم، وتتواحد
مع مبال العمل، مبال " برضى " النفس، والثنائية... التي تغرق
على الماء السديم وسكينة النفس، وهما في ما أدنى الوليتان
من شام الحياة الحقيقية.

وبهذا هو ما من اسديت اليه جميعا لذيقة بجمه، لذنك
رددت الى ليعود الذي اختفته طويلا وانا اري الناس في معظم
الديانات يتعاملون باسلوب الغاب.

حيية، وبقيته، وبورله فيك وفي تحركات سعيدك المشكور
المخلص

نظمي لوف

صباح الخميس ١١ - ٦ - ١٩٨١

١٠ - ابن سينا

في الحديث

الذبح الذبيحة في مقامه

خالص المعبود

تقبل عذري لأفركي في الرد على رسلك المرفوعة ، فلم يكلمني في الدقة ولا صلتا
للإيمان بحمد ما كلفته من استمالات بالدلالة . وقد سعدت ما هتأملت لمصرى
النعمة ، وبهو فبقوله من تحت يمانه ومما دللته لردده العاصم المصيبة في أصول
الشبهة أو التوائية . وأرجو أن أسعد بغير من أنته نرياً ، أكونه من
رهناسيه

ورداً على أسئلة أرفوها تتقبل حسن الرجاء

(١) علم التجربة المسببة

للأناجى أو رأيا في المسح سطحة في كثير من كتاباته التبرية ، وهو أن المسح
في جوهره سلب للعلم ، والمسح لا يعبر عنه الأناجى ، ولكنه يملكه وانما جديداً
فانه شئ من المصنوع ليسوا أشتوا ما غاديه بكلماتهم الضيقة وملاهم السوكية ،
ولكنهم أشتوا أكبر مما رأته انكروا بجمود الحياة ، ولذا ما لنا لدليل قتيلاً إلى
المسح الدجنا من الواقع بإعادة الضيقة وقرينة الثغرة . وقد رقت إلى المسح
من طريق الفناء والثقافة ، بينما يدخل الكتاب الذبذبة المسح من طريق المسح ذاته
ذو صبا لم أسوة تجربة مسحية إلى مسح المدارس ودراسة لبعض الفروع العارة .
ولكن توفرت المسح من طريق شمس الدين الكثرة وكومعة الخلق في الدينك ثم شراب
هذه الأناجى ودراسة التراب ، ثم عاد في مسهبه عذري بلطف غفراني .

إلى المدن والقرى والبلاد فتعد كالنساء . وتعلم في سنون العتق
لأشبهه في المصطلح الحديث . وعبادة العبد .

سأيت . . . كانه هذا هو الدافع . أما ما بعد ذلك فهو هيكلي أكثر إلى
الدرجة الثانية . مما هو من العبدان الذين دون تمييز . أما ما
السند والفرزك وما أسماه من الفلحة . فالسند تزييف للسند
والفرزك هو الفرزك في التراث السني . وهي منبرج من المهرج والدهيم
والحليم . وقد يكون هو الفرزك المنفرد لدراسة التاريخ

أما المواجه الطبية . فكلية ترى فيها لا في تقديم النفس الذي يارس
التيه لما لتعلم على صبران الحيد في سنة وتليه ليورج . رصد أيضا
بإياد في المهرج . والتشكي . وأما في ذلك لها . سندا
يحيى فيه صعب الدش . ويشعره في الجار كقولها . فما على
ارتكوه . وأرجو أنه قد بدأ في ذلك . فعد خاتمتي ذلك في هذا الصدد . وأما
كانت فلول ما قرأته فتذكره وجود هذا المسند .

أما ما تبين أنه سميت المص . فكل ذلك السوية أعلمهم أنه كلفه أنسنا
له . وكلمه مصدر صا العاشية كثيرة . منها ما تفتت بالاشارة اليه . أما
مع العلم السني . فأجوبه أنه قرأ السورة جليجاستي . فقد كانت هي الدرة
التي القريب من هياكت أكتبه هذه المسحة .

بدرله المتروحات البديعية . وانتف بدوله ترواقا للمصميه القار . ولتلك
في الدافع تنبع كلامه دجة نظر محدة . وهي أنه المص سليل للشر (للدرواية)
لعلك تعلم أنه هو أصل الكاريجه . وأنه الرواية أنه صالحة مع المص . ولتلك
باني اعه (الكافة) في المص أبط كونه دافلا إنارة للمص . وما يليه فيه

هو التناول الذي لا يفرق بين الخير والشر في أدبهم هو أن هذا هو المبدأ.
وقد رقت المسرحية بعد أن علمت به تجربة الفكرة الشريفة. ولم يكن قد تقدم
عليه إلا أنه رقت القصة التي الغنى في قصة استيعاب الرضا المبتدأ
المتباعدة التي تحمل على الحياة الإنسانية، وكان سرى لها مقاصد مختلفة
في أحيائها ومجملها على. وأغنى في علمهم الدولة، فإننا أنقر الناس حوتها
بمنفس

٢-٢ الفهم الشعبي

تكون الفهم الشعبي جزءاً من ذاكرة الحياة. ويؤكد الشاعر في ٨٩
يتلوه به الحكمة، أو إلى طرفة أو النادرة الشعبية مدلول شخصياً، وأنه يدور
في كونه الرضا والرضا. ويؤكد الحرف أنه يحمل هذه الحكمة
الشعبية كونه به كونه فنه. وهو بذلك يكتسب لنفسه معنى جديراً بالاعتراف، يعود
إلى إنارة هذه الحكمة أو الحكمة في وجهه تلتفه

وأرد أنه استرأى ما في قصة الديرة تنظر

كانت الديرة تنظر رداً فنياً على مدق شعبي، فإن تدعى إلى عدم الحرف
عمره الحرف المدق ونفسه في دوله، أو خلق السم رطب
المفرد. ولعله تذكر مدقاً شيئاً معينا من كونه في قعر، وهو
وصفاً، فانت سرى أنه فطنت في فترة هذا، وتلحظ ربا أن ذلك،

وأننا أشكر هذا الحكمة، وأغنى في علمهم الدولة الذي

وصلت بالوطنه وصار قتيلاً

وتلحظ هذا الحكمة وكثيراً

صلى الله عليه وسلم

□ صور



مرکز تحقیقات کتابخانه و اسناد





مع الشاعر الفلسطيني محمود درويش

في أوجها بعد ٩ أكتوبر ١٩٧٣





مع الشاعر السويدي ابراهيم اليكسكو

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

ل. مهرجان الشاعر الهندي امير خسرو





مع الشيخة فاطمة بنت مبارك

مع الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي

مع د. سهيل إلمرس





مع السيدة اندرو شادي

مع ديسمور سميث





عبدالعزیز المصباح
بیلیو جی. ارفیسا

☐ حمدی السکوت، ما رسدن چونز

لم تكن تتوقع أن القادر سيظهر بشره «يولوجيا» الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور قبل الموعد الذي حددناه لها بسنتين طويلة ، فمنحى حتى الآن لا تزال منهرفين إلى جيل طه حسين والعقاد والمزني ورملاهم . وكان في تقديرنا أننا لن نصل إلى جيل المرحوم صلاح قبل أن نفرغ من جيلين آخرين بفصلان جيل طه حسين عن جيل صلاح عبد الصبور . ومن ثم فإن المادة التي تجمعت لدينا للشاعر الكبير وعنه ليست - في رأينا - كاملة ولا مستوعبة . كما أن الوقت الذي أتيج لنا لمراجعها لم يكن كافيا ولا مواتيا . ومن ثم فمنعت للقارئ سلفا عن أي خطأ أو قصور قد يلاحظه أثناء تفحصه للصفحات المقبلة ، ويرجو منه - كدأنا دائما - أن يتفضل بتبينا إلى كل ما يرى أنه قد يصلح خطأ أو يرفع قصورا أو يحقق الدقة ، حتى نتوخى ذلك حين تطبع هذه «اليولوجيا» في صورتها النهائية في الكتاب الذي نزمع إصداره عن صلاح عبد الصبور في سلسلة «أعلام الأدب المعاصر» قريبا

ومع ذلك فقد كان من حسن حظ هذه الدراسة أنها أتاحت لنا - والفصل في ذلك راجع إلى أسرة تحرير «الفصول» - أن نطلع على ما تركه الشاعر الكبير بخط يده من قوائم بعض ما نشر - وما لم ينشر - من مقالاته . وبعض ما نشره أو أجرى معه من أحداث صحفية وعلى الرغم من أن هذه القوائم لا تشكل سوى نحو عشرة في المائة فقط مما كان قد تجمع لدينا ، إلا أننا قد أخذنا منها فائدة كبرى في استكمال ما كان ينقص بعض قوائمنا نحن ، وبخاصة ما كان ينشر للأستاذ صلاح أو عنه في دوريات عربية - وأحيانا إيرانية - مما لم يكن قد استطعنا الحصول عليه . ومن الطريف أننا وجدنا أن الأستاذ صلاح - شأنه في ذلك شأن معظم الأدباء - كان يهتم في الكثير من الأحيان على المذاكرة وحدها فيما يبدو . ومن ثم فقد جاءت تواريخ نشر بعض المواد في قائمته هو ، مخالفة لنظائرها في قوائمنا نحن ، وهو ما حتم الرجوع مرة ثانية إلى الصحف والمجلات المعنية . لكي نضمن إلى صحة ما ألبنا من تواريخ .

أما المسح الذي اتبعناه هنا ، وهو نفس المسح الذي نتبعه في سلسلة «أعلام الأدب المعاصر» فيقوم على تقسيم المادة المجموعة إلى قسمين رئيسيين . يعرض أولها أعمال الشاعر الكبير ، من دواوين ومسرحيات وقصائد في دوريات ، وقصص قصيرة وكتب ومقالات ولقاءات صحفية ، ويعرض القسم الثاني لما نشر عنه من دراسات في اللغة العربية وفي غيرها من اللغات . وسيرى القارئ أننا قد أخذنا هنا قسما ثالثا يعود الفصل في إضافته إلى أسرة المرحوم صلاح وإلى أسرة الفصول ، وهو ما تركه المرحوم صلاح من مواد لم تنشر بعد . وهذا القسم - على صفوه كما هو المتوقع - له أهميته التي لا تخفى وسيرى القارئ أيضا أننا قد راعينا أن نشجع كل «ديوان» مثلا بذكر تواريخ ما سبق نشره في الصحف والمجلات من قصائده . ويستفح - نتيجة لذلك - أن بعض قصائده «أملات في زمن جريح» المنشور في سنة ١٩٧٠ مثلا تتزامن مع بعض قصائد «الناس في بلادى» المنشور في سنة ١٩٥٧ كما أننا نوحيا - كما نفعل دائما - أن نشجع الدواوين أو الكتب الكاملة ، بالقصائد المفردة (أو الفصول) التي سبق نشرها في الدوريات . وهنا نذكر المناوين وأماكن النشر وتواريخه . ثم ينص على أن هذه القصيدة قد أعيد نشرها في ديوان كذا ، وسيلحظ القارئ أن معظم قصائد ديوان «الإبحار في الذاكرة» لم تنشر مسبقا في الصحف أو المجلات . وكل هذه أمور من شأنها أن تبين على البحث العمى اتحاد أو تخطي إليه وبعد ، فنظن أن قد حان لنا أن نخل الآن بين القارئ وبين اليولوجيا .

أولا : أعمال صلاح عبد الصبور

(أ) دواوين شعرية

الناس في بلادى :		الشمب	١٩٥٦ / ٦ / ٢٧
بيروت : ١٩٥٧			١٩٥٦ / ٧ / ٢٦ و
نشرت معظم قصائد الديوان أولا في دوريات :			١٩٥٧ / ١ / ٢ و
الطبعة		صباح الخير	١٩٥٦ / ١١ / ٢٢
١٩٥٣ / ١ / ٥		للهام	١٩٥٧ / ١ / ٢
الأدب		• أقول لكم :	
١٩٥٣ / ١٠		بيروت : ١٩٦١	
١٩٥٤ / ٢ و		نشرت بعض قصائد الديوان في دوريات :	
١٩٥٤ / ٥ و		صباح الخير	١٩٥٧ / ٤ / ٤
١٩٥٥ / ٥ و			١٩٥٧ / ٧ / ٢٥ و
١٩٥٥ / ٥ و		الأدب	١٩٥٧ / ١٠
١٩٥٦ / ٣ و			١٩٥٨ / ٤ و
١٩٥٦ / ٦ و			١٩٥٨ / ٧ و
١٩٥٦ / ٣ / ٩			
١٩٥٦ / ٣ / ٢٨ و			
١٩٥٦ / ٧			
١٩٥٦ / ٦			
الرسالة الجديدة			

كما سيلحظ القارئ للضمن أن هناك نحو أكثر من عشر قصائد للشاعر المراحل لم يضمها ديوان حتى الآن .

الأهرام	١٩٦٥ / ٣ / ٢٦ ، ١٩٦٥ / ١٠ / ١٥	و ١٩٦٥ / ٨ / ٢٧ و ١٩٦٦ / ٦ / ٢٤
صباح الخير	١٩٧٠ / ١١ / ١٩ ،	
الشمس	١٩٥٧ / ١١ / ١٨ ،	
الشهر	١٩٥٨ / ٧ ، و ١٩٦١ / ٢	و ١٩٥٨ / ٨

• أسلام الفارس القديم
بيروت ، ١٩٦٤

• رحلة في الليل

بيروت ، ١٩٧٠

نشرت بعض قصائد الديوان في دوريات :

وهو يضم قصائد شرمستها في «الناس في بلادى» و«مضها في» «أحلام
الفارس القديم» و«مضها في» «أقول لكم» و«مضها في» «أملات في زمن جريح»

الآداب
ل ١٩٦٢ / ٥ ، ١٩٦٢ / ٧
و ١٩٦٥ / ٢

أنصار اليوم
في ١٩٦٢ / ٩ / ٢٩

• شجر الليل

بيروت ، ١٩٧٢

و ١٩٦٣ / ٧ / ٥
و ١٩٦٣ / ٨ / ٢٣
و ١٩٦٤ / ٣ / ٢٧

في ١٩٦٣ / ٦ / ٢٨
و ١٩٦٣ / ٧ / ٢٦
و ١٩٦٤ / ٢ / ٢١

سبق نشر قصيدتين منه في الهلال في ١٩٧١ / ٣ و الهل في ١٩٧١ / ١٠
• الإبحار في الناكرة

القاهرة ، ١٩٧٩

روز اليوسف
ل ١٩٦٣ / ٩ / ٣

• تأملات في زمن جريح

بيروت ، ١٩٧٠

نشرت بعض قصائد الديوان في دوريات :

سبق نشر قصيدة واحدة منه في الموقد العربي في ١٩٧٩ / ١ / ١٢

ملك الخيانة

مطبعة إمامية ، القاهرة ١٩٦٠ .

الآداب
١٩٥٤ / ١١ ، ١٩٥٦ / ٩
و ١٩٦٨ / ١

بشعر ظهر في دوريات



١٩٥٢ / ١٢ / ١
١٩٥٢ / ١٢ / ١٥
١٩٥٣ / ١ / ٥

الطاقة
الطاقة
الطاقة

حياتي وحرد

انتقال

أبني

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
المزق

١٩٥٣ / ١٠

الآداب

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
صباح الخير

١٩٥٤ / ٢

الآداب

١٩٥٤ / ٣ / ١٩

والعصرى

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
للملك لك

١٩٥٤ / ٣ / ٢٨

العصرى

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
عيد الميلاد ١٩٥٤

١٩٥٤ / ٥

الآداب

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
عودة في الوجه الكعب

١٩٥٤ / ٩

الآداب

١٩٥٤ / ١١

الآداب

(أعيد نشرها في ديوان «أملات في زمن جريح»)
الناس في بلادى

١٩٥٥ / ١

الآداب

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» و «رحلة في الليل»)
أضياء حب

١٩٥٥ / ٣

الآداب

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
رحلة في الليل

١٩٥٥ / ٥

الآداب

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» و «رحلة في الليل»)
رسالة إلى صديقة

١٩٥٦ / ٧

الآداب

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)

١٩٥٦/٣	الأدب	لحن (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» و «رحلة في الليل»)
١٩٥٦/٤	الأدب	أغنية ولاد (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٦/٦	الأدب	يا مجنى الأرحم (أعيد نشرها في ديوان «أفلاطون في زمن جريح»)
١٩٥٦/٦	الرسالة الحديثة	أنشيد هرام (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٦/٦	الأدب	للم في سلام (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٦/٦/٢٧	الشعب	مرجع أبدا (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٦/٧	الرسالة الحديثة	شقي زهران (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٦/٧/٢٦	الشعب	السلام (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» و «رحلة في الليل»)
١٩٥٦/١١/٢٢	صباح الخير	سأفعلك (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٧/١	الأدب	إلى جندي خاص
١٩٥٧/١/٢	المساء	الهدوء
١٩٥٧/٢	والأدب	(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٧/٤/٤	صباح الخير	أحبك (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٧/٧/٢٥	صباح الخير	هل كان حبا (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٧/١٠	الأدب	أهبة حضراء (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٧/١١	الأدب	الألفاظ (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٧/١١/١٨	الشعب	مرت علاج (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٨/١	الأدب	عذاب الحريف
١٩٥٨/٤	الأدب	الحب (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٨/٥	الأدب	كلمات لا تعرف السعادة (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٨/٧	الشعر	قالت (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٨/٨	الشعر	الشيء الخفى (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٦١/٢	الأدب	الطفل .. والصبيب (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم» و «رحلة في الليل»)
١٩٦١/٣	المجلة	أحزان المساء
١٩٦١/٤	الكاتب	الطفل العائد
١٩٦٢/٥	الأدب	مذكرات الملك عفيف بن الحبيب (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و «رحلة في الليل»)
١٩٦٢/٧	الأدب	مذكرات الصوفي بشر الحاف (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و «رحلة في الليل»)

١٩٦٢/٩/٢٩	أعياد اليوم	أهبة الليل (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»)
١٩٦٣/٦/٢٨	الأهرام	أهبة للقاهرة (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»)
١٩٦٣/٧/٥ ١٩٦٥/٢	الأهرام الآداب	أهبة من ليبيا
١٩٦٣/٧/٢٦	الأهرام	(أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و«رحلة في الليل»)
١٩٦٣/٨/٢٣	الأهرام	أهبة للشقاء (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و«رحلة في الليل»)
١٩٦٣/٩/٣	روز اليوسف	أهبة في هذا الزمان (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»)
١٩٦٣/١٠/١٨ ١٩٦٤/٢/٢٩	الأهرام الأهرام	أهل من العيون (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم»)
١٩٦٤/٣/٢٧	الأهرام	البراءة أهبة إلى الله (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و«رحلة في الليل»)
١٩٦٥/٣/١٥ ١٩٦٥/٣/٢٦	الأهرام الأهرام	بودلير... لوزكا (أعيد نشرها في «أحلام الفارس القديم»)
١٩٦٥/٨/٢٧	الأهرام	الوطن والقائد مربعات - مربعة رجل ثلث ومربعة رجل عظيم (أعيد نشرها في ديوان «أفئلات في زمن جريح»)
١٩٦٥/١٠/١٥	الأهرام	مذكرات رجل مجهول (أعيد نشرها في ديوان «أفئلات في زمن جريح» و«رحلة في الليل»)
١٩٦٦/٦/٢٤	الأهرام	زيارة الموتى (أعيد نشرها في ديوان «أفئلات في زمن جريح»)
١٩٦٦/٩/٣٠ ١٩٦٧/١/١٤ ١٩٦٧/١١ ١٩٦٨/١	الأهرام الأهرام الطال الآداب	انظر الليل والنهار (أعيد نشرها في ديوان «أفئلات في زمن جريح»)
١٩٦٩/٩/٢٠ ١٩٦٩/١٠/٤ ١٩٧٠/١١/١٩	الكواكب الإذاعة صباح الخير	امرأة والخمر الصحك معارف من شعر صلاح عبد الصبور رؤيا (أعيد نشرها في ديوان «أفئلات في زمن جريح»)
١٩٧١/٣/١ ١٩٧١/١٠	الطال الطبعة	نشأهم عن الريح إله لوى - يا أصدقائه الحلم والأهبة (مربعة لعبد الناصر) (أعيد نشرها في ديوان «أفئلات في زمن جريح»)
١٩٧٩/١/١٢	لوائح العربي	مربعة صديق كان يضحك كثيرا (أعيد نشرها في ديوان «شجر الليل»)
١٩٧٩/١٠	العربي	أربع أصوات لهذه القديسة الخالدة (أعيد نشرها في «شجر الليل»)
		الشعر والرماد (أعيد نشرها في ديوان «الإعجاز في الذاكرة»)
		عندما أولغل السندباد وعاد

(جد) مسرحيات شعرية -

مأخذ الحلاج	(الطبعة الأولى) القاهرة ١٩٦٤	(الطبعة الثانية) بيروت ١٩٦٥	شعر المصطلح الأول والثاني في الآداب ١٢ / ١٩٦٥ ، ١ / ١٩٦٦ شهرها
-------------	---------------------------------	--------------------------------	--

مسافر ليل	من فصل واحد	(الطبعة الثانية) بيروت ١٩٦٩	نشرت المسرحية في مجلة المسرح في ٧ / ١٩٦٩ ، ٨ / ١٩٦٩ شهرياً
الأميرة تنظر	من فصل واحد	بيروت ١٩٧٠	نشرت المسرحية في مجلة المسرح في ١٠ / ١٩٦٩ ، ١١ / ١٩٦٩ شهرياً
ليل والمصور	القاهرة ١٩٧٠	(الطبعة الثانية) دار المعرفة بيروت ١٩٧٠	نشرت المسرحية في مجلة المسرح في ٢ / ١٩٧٠
بعد أن يموت الملك	بيروت ١٩٧٣		

(هـ) أعمال مبرجمة

مبدأ البائس فريك إيس جمل كوكبيل لاليت يرما للوركا وفصائل من شعره	القاهرة ١٩٥٧ القاهرة ١٩٦٤ القاهرة ١٩٦٧	ناليف فميريكو جارسيا لوجيت صلاح عبد الصبور ووحيد النقاش
--	--	---

(د) كتب

فكار قومية «حركات الشعر» دراسات نقدية.	القاهرة ١٩٦٠ القاهرة ١٩٦٠	ظهرت بعض فصول من الكتاب في دوريات صباح الخير ٢٦ / ٧ / ١٩٥٦ ٢٣ / ٨ / ١٩٥٦ ١٩ / ٢ / ١٩٥٩ ١٦ / ٤ / ١٩٥٩ ١٤ / ٥ / ١٩٥٩ ٣٠ / ١١ / ١٩٥٩
مدا يتي سهم للتاريخ	القاهرة ١٩٦١ (الطبعة الثانية) ١٩٦٦	رؤى اليوسف
حي نهر الموت قراءة جديدة لشعرنا القديم حياتي في الشعر وتبلي الكلمة رحلة على الورق مدينة العشق والسكة قصيدة الصبح المصري الحديث النساء حين يتعظم كتابة على وجه الريح	بيروت ١٩٦٦ القاهرة ١٩٦٨ بيروت ١٩٦٩ بيروت ١٩٧٠ القاهرة ١٩٧١ القاهرة ١٩٧٢ القاهرة ١٩٧٣ القاهرة ١٩٧٦ القاهرة ١٩٨١	نشرت كل فصول الكتاب في دورى ليوسف من ٢٤ / ٤ / ١٩٦١ إلى ٩ / ١٠ / ١٩٦١ أسبوعياً

د. ر. - شقيق د. ر. -

بيروت ١٩٦٩

على محمود طه - دراسة واختيار

(ز) أعمال مشتركة

مقدمة ديوان الآله والبشر	القاهرة ١٩٥٧	مقدمة لإبراهيم حمادة
في مهرجان أبي تمام	القاهرة ١٩٦١	بالاشتراك مع صالح جودت ، يوسف الصايغ
ديوان «مواعد النار»	القاهرة ١٩٦٧	بالاشتراك مع علي الحدي ، صالح جودت ، أحمد هيكل ، نورا الأسير
«عصر أكتوبر»	القاهرة ١٩٧٤	بالاشتراك مع حافظ همام وآخرين

(ح) أعمال مترجمة ظهرت في دوريات

الطاقة	١٩٥٢ / ١٢ / ٢٢	لسميرت موم
من أجل ولدي	صباح الخير ١٩٥٦ / ٨ / ٢٤	لحن إبراهيم
بذبح القمر	صباح الخير ١٩٥٦ / ١٩ / ٢٢	
ديوان الحبيب	صباح الخير ١٩٥٧ / ٦ / ١٣ ، ١٩٥٧ / ٦ / ٢٠ ، ١٩٥٧ / ٦ / ٢٧ ، ١٩٥٧ / ٧ / ٤	لايلا إبراهيم
جريتنا	صباح الخير ١٩٥٧ / ٧ / ١٤ ، ١٩٥٧ / ١١ / ٢١ ، ١٩٥٧ / ١١ / ٢٨ ، ١٩٥٧ / ١٢ / ٥	لأرسكين كالدويل
«الحديد» - رواية مترجمة	صباح الخير من ١٩٥٧ / ٩ / ١٢ إلى ١٩٥٧ / ٩ / ٢٦	للإبارة (بانتظام أسبوعيا)
«شيء كالأحلام» - مسرحية من فصل واحد	صباح الخير ١٩٥٨ / ٤ / ١٠	ج أ فرجون
الخوف من الرجل	صباح الخير ١٩٥٨ / ٨ / ١٤	للوركا

(ط) قصص قصيرة ظهرت في دوريات

قصيدة رجل مجهول	الطاقة ١٩٥٢ / ١٢ / ٨	
الشمعة	الطاقة ١٩٥٢ / ١٢ / ٢٩	
فنان لله	صباح الخير ١٩٥٨ / ١٢ / ١٨	

(ي) مقالات ودراسات

عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤	الأدب	٥ ١٩٥٤
شوان لاى يقول أنا محمد ولكني أنعم الأديان	روز اليوسف	٩ ٥ ١٩٥٥
حول الشعر المصري الحديث	الأدب	٨ ١٩٥٥
حول الشعر الحديث	الأدب	١٠ ١٩٥٥

١٩٥٦ / ٣	الأدب	إنجازات في الرواية - تأليف ستيفن ميلر
١٩٥٦ / ٣	الأدب	سويته قاهرية
١٩٥٦ / ٤	الأدب	هايت والأقواء المصرية
١٩٥٦ / ٤	الأدب	قرأت العدد الماضي من الآداب - القصائد
١٩٥٦ / ٤ / ٩	روز اليوسف	نقد ديوان دلي بحون فلسطين
١٩٥٦ / ٥ / ٤	الأخبار	أرشح عزيز أباظة لجائزة الشيخ
١٩٥٦ / ٦ / ١١	روز اليوسف	شاعر الريف والطبيعة والمستطفي
١٩٥٦ / ٦ / ١٤	النخب	نحن واللغة - بالاشتراك مع فوزي العتيل رد على طه حسين
١٩٥٦ / ٦ / ٢٨	النخب	الرجوعية
١٩٥٦ ٧ ١٢	صباح الخير	(أعيد نشرها في صباح الخير ١٦ / ٥ / ١٩٥٧)
١٩٥٦ / ٧ / ٢٦	صباح الخير	واحد من كل عشرة
١٩٥٦ ٨ / ٩	صباح الخير	شاعر عظيم قديم بغداد - فلاديمير ما ياكوفسكي وأعيد نشرها في
١٩٥٦ / ٨ / ١٦	صباح الخير	«أصوات العصر» ١٩٥٨
١٩٥٦ / ٨ / ٢٣	صباح الخير	صناعة الرأي العام
١٩٥٦ / ٩ / ٦	صباح الخير	بوركا شاعر الأنثى الشهيد
١٩٥٦ / ٩ / ٢٠	صباح الخير	هذا الرجل ليس قديما «ألبرت شفايتزر» (أعيد نشرها في «أصوات
١٩٥٦ / ٩ / ٢٧	صباح الخير	العصر» ١٩٥٨
١٩٥٦ / ١٠ / ٨	روز اليوسف	بي من أمريكا (ريغان)
١٩٥٦ / ١٠ / ٢٥	صباح الخير	النخب يطعن المفكرين
١٩٥٦ / ١١ / ١٥	صباح الخير	بسط الحرف
١٩٥٦ / ١١ / ٢٩	صباح الخير	التي للحياة .. المجلس الأعلى للآداب
١٩٥٦ / ١٢ / ٦	صباح الخير	قلب بدون شك
١٩٥٦ / ١٢ / ٢٠	صباح الخير	مصر هزمت النار من قبل
١٩٥٦ / ١٢ / ٢٧	صباح الخير	العضبات يضمن سياسة فرنسا
١٩٥٧ / ١ / ١٧	صباح الخير	سنة .. زويلة .. بي لوليت الحكيم ويحيى مطر
١٩٥٧ / ١ / ٢٤	صباح الخير	شهادة أندري .. «شهيد الغرام» يوسف إدريس
١٩٥٧ / ١ / ٢٤	صباح الخير	من كفاح الشعوب - تطور الثورة المصرية - على عهد الزنوق والإسلام
١٩٥٧ / ٢ / ١٤	صباح الخير	وأصول الحكم
١٩٥٧ / ٢ / ٢١	صباح الخير	القولكلور
١٩٥٧ / ٣ / ٦	صباح الخير	الإنسان والجسد والحب
١٩٥٧ / ٣ / ١٤	صباح الخير	اللون الطبي
١٩٥٧ / ٣ / ١٤	صباح الخير	الفرجيدية
١٩٥٧ / ٤ / ٤	صباح الخير	التياله احمرته ملكة نودت أن تستأثر بالعرش
١٩٥٧ / ٤ / ١١	صباح الخير	زويب
١٩٥٧ / ٤ / ١٨	صباح الخير	مطلوب أسس إبتائية للقومية العربية
١٩٥٧ / ٥ / ٢	صباح الخير	الأدب الكلاسيكي -
١٩٥٧ / ٥ / ٩	صباح الخير	الأدب الخاص
١٩٥٧ / ٥ / ٩	صباح الخير	كلاسيكي
١٩٥٧ / ٥ / ٢٣	صباح الخير	الأركسرا
١٩٥٧ / ٥ / ٢٣	صباح الخير	مع ميشيل عفلق : القومية والاشتراكية
١٩٥٧ / ٥ / ٣٠	صباح الخير	الدولة العربية الموحدة
١٩٥٧ / ٦	الأدب	في بلادى وكل البلاد
		لويولرج الداخل
		أي عهد يتطرق العرب
		أول حب ليد الحليم
		الدابة والموسوعة
		الثقافة الأولى في حياة عبد الحليم تكب إلى صباح الخير
		استايرتيا
		الأوبرا
		قرأت العدد الماضي من الآداب - القصائد

١٩٥٧ / ٦ / ٦	صباح الخير	التوقيع في الحب
١٩٥٧ / ٦ / ٦	صباح الخير	الفلسفة
١٩٥٧ / ٦ / ١٣	صباح الخير	التدبير المسرحي
١٩٥٧ / ٦ / ١٣	صباح الخير	حقيقة حوار فاست
١٩٥٧ / ٦ / ٢٠	صباح الخير	مسيح الحب
١٩٥٧ / ٦ / ٢٤	روز اليوسف	هذا العصر المحنون
١٩٥٧ / ٧ / ١١	صباح الخير	كتاب فرسي يتحدث عن الجزائر - يا روجي إلى احقر نفسي
١٩٥٧ / ٧ / ١١	صباح الخير	القارص الحزين ددون كيثوت
١٩٥٧ / ٧ / ١٨	صباح الخير	شاعر رقيق من الصحراء الغزير ليلاني
١٩٥٧ / ٨ / ٩	صباح الخير	وجه جديد من أفريقيا - مصر يجب أن تذهب إلى هذا المؤتمر
١٩٥٧ / ٨ / ٩	صباح الخير	الجمع الأحمر في البرنامج الثاني
١٩٥٧ / ٨ / ٩	صباح الخير	ثورة في السياسة المصرية
١٩٥٧ / ٨ / ١٩	روز اليوسف	الدعاية فلفتت مديرية التحرير
١٩٥٧ / ٨ / ٢٢	صباح الخير	توفيق الحكيم في القصص
١٩٥٧ / ٩ / ١٢	صباح الخير	الاشتراكيون الإنجليز يحثون عن نظرية
١٩٥٧ / ٩ / ١٩	صباح الخير	استعراض العنف
١٩٥٧ / ٩ / ٢٦	صباح الخير	الأمير الحظي والأمير الخفيف
١٩٥٧ / ١٠ / ٣	صباح الخير	لغز وحيرة الرجل
١٩٥٧ / ١٠ / ١٠	صباح الخير	الحب عند لجنة الأخلاق
١٩٥٧ / ١٠ / ١٧	صباح الخير	جنة القراءة تقرر شطب كل باكثير
١٩٥٧ / ١٠ / ٢٤	صباح الخير	الفنانون سفراء مصر
١٩٥٧ / ١٠ / ٢٨	روز اليوسف	أزمة في أقطاب
١٩٥٧ / ١١ / ٧	صباح الخير	لا أنار - القصة والفيلم
١٩٥٧ / ١١ / ١٤	صباح الخير	الإذاعة والأمم المتحدة الرديئة
١٩٥٧ / ١١ / ١٤	صباح الخير	الحياة ليست حب
١٩٥٧ / ١١ / ٢١	صباح الخير	طفل اسمه الحب
١٩٥٧ / ١١ / ٢١	صباح الخير	مجامع سقوط فرعون
١٩٥٧ / ١٢ / ٥	صباح الخير	في عهد الإنسان
١٩٥٧ / ١٢ / ١٩	صباح الخير	عهد الوهاب والفولكلور
١٩٥٧ / ١٢ / ٢٦	صباح الخير	الفرح الحديث بين النظراء والأدباء
١٩٥٨ / ١	الشهر	الإيمان الجديد
١٩٥٨ / ١	الحلة	أزمة الفرع الحديث
١٩٥٨ / ١ / ٣	صباح الخير	أعني أن اقرأ هؤلاء
١٩٥٨ / ١ / ٩	صباح الخير	التفريق إلى الحب
١٩٥٨ / ١ / ٩	صباح الخير	السيف في العام الجديد
١٩٥٨ / ١ / ٩	صباح الخير	ليالي الغرم
١٩٥٨ / ١ / ١٦	صباح الخير	الصفحة توفيق الحكيم - درس لكتابنا الشباب
١٩٥٨ / ١ / ٢٣	صباح الخير	العاصر الثلاثة للزيتونية العربية ، كيف تصبح نديا رسميا في سن
١٩٥٨ / ٢ / ٦	صباح الخير	الحسين
١٩٥٨ / ٢ / ٦	صباح الخير	من أجل وحدتنا العربية .. واجب للفكر ... وواجب للمواطنة
١٩٥٨ / ٢ / ٦	صباح الخير	شعراء وكتاب من سوريا
١٩٥٨ / ٢ / ٢٧	صباح الخير	مصرية ناجحة ولكن (النامي التي فوق)
١٩٥٨ / ٣	الأدب	قرأت العدد الماضي من الآداب - القصائد
١٩٥٨ / ٣ / ٦	صباح الخير	لغة الحرية
١٩٥٨ / ٣ / ١٣	صباح الخير	الحرية والتخطيط في جمهوريتنا العربية
١٩٥٨ / ٤	الشهر	كتاب الخيال الرومانسي لفرس موريس ياروا
١٩٥٨ / ٤ / ٣	صباح الخير	الفنون الشعبية المتلفة ، هل تتعارض مع القومية العربية الواحدة
١٩٥٨ / ٤ / ٣	صباح الخير	رواية في كتاب كتاب «اللامتسعي» لغالب إنجليزى محمد كوكلى ولون
١٩٥٨ / ٤ / ١٠	صباح الخير	اعتزله في
١٩٥٨ / ٤ / ١٧	صباح الخير	الفلاح والأرض
١٩٥٨ / ٤ / ٢٤	صباح الخير	فيلسوف على رأس مظاهرة

١٩٥٨ / ٤ / ٢٤	صباح الخير	أعجبني معبود الجاهل
١٩٥٨ / ٥ / ١	صباح الخير	عام . من عمر الفكر
١٩٥٨ / ٥	الحلة	أزمة الشعر الحديث
١٩٥٨ / ٥	الشهر	الإيمان الجديد
١٩٥٨ / ٥ / ٨	صباح الخير	مرض الترانكويا ، في نهاية الموسم المسرحي
١٩٥٨ / ٥ / ٨	صباح الخير	شكبير لم يكن يعلم
١٩٥٨ / ٥ / ١٥	صباح الخير	الضحك على الهواء
١٩٥٨ / ٥ / ٢٢	صباح الخير	حب بالعافية
١٩٥٨ / ٥ / ٢٩	صباح الخير	امبراطورية ناصر الإفريقية وقصص أخرى
١٩٥٨ / ٦ / ٥	صباح الخير	أريد زوجا لا يبي
١٩٥٨ / ٦ / ٢٣	رود اليوسف	هل هناك مكارثة جديدة ؟
١٩٥٨ / ٦ / ٢٦	صباح الخير	كلام أليف عن ملهيب هريه
١٩٥٨ / ٧ / ١٠	صباح الخير	أعلاق . العظماء
١٩٥٨ / ٧ / ١٧	صباح الخير	أصحاب المصيلة الذكارة
١٩٥٨ / ٧ / ٣١	صباح الخير	الكلمات التي صنعت ثورة
١٩٥٨ / ٨ / ٧	صباح الخير	إلهودات الائمة مجلس المون والآداب - الناشر المنشر
١٩٥٨ / ٨ / ١٤	صباح الخير	سلامة موسى قال لي ولكنكم
١٩٥٨ / ٩ / ٤	صباح الخير	الأدب المثلج
١٩٥٨ / ١٠ / ١٣	رود اليوسف	حكايات من بغداد
١٩٥٨ / ١٠ / ١٩	صباح الخير	الشارع في بغداد
١٩٥٨ / ١٠ / ٢٠	رود اليوسف	كيف فهم شوق الوطنية ؟
١٩٥٨ / ١٠ / ٢٧	رود اليوسف	خطة الاسعاف وخطة اليسار
١٩٥٨ / ١٠ / ٢٧	رود اليوسف	مرحبا أيها الأحزان
١٩٥٨ / ١١ / ٢٠	صباح الخير	صعدي عن باريس ، رفاعة الطهطاوي ،
١٩٥٨ / ١١ / ٢٤	رود اليوسف	الحاسوب التي صنعت ملكا
١٩٥٨ / ١١ / ٢٧	صباح الخير	ميلاد الإنسان الفرة
١٩٥٩ / ٢ / ١٢	الشهر	الشعر الروسي ومايكوفسكي
١٩٥٨ / ١٢ / ٤	صباح الخير	أرهبوا أيديكم عن لوليتا الحكيم
١٩٥٨ / ١٢ / ٢٥	صباح الخير	كيف نعيش في عصر الثورة
١٩٥٩ / ١ / ١	صباح الخير	أعني التاريخي للثورة العربية
١٩٥٩ / ١ / ١٥	صباح الخير	كلام للدخيل وكلام للخارج
١٩٥٩ / ١ / ٢٩	صباح الخير	هؤلاء النقاد المأذون
١٩٥٩ / ٢ / ٥	صباح الخير	دون جوان في كل مكان
١٩٥٩ / ٢ / ١٢	صباح الخير	وصول أول رجلين إلى القمر
١٩٥٩ / ٢ / ١٩	صباح الخير	بحر العصر - مارلين مورو - جيمس دين - فرانسوا ساجان
١٩٥٩ / ٢ / ١٩	صباح الخير	الوحدة جنانا
١٩٥٩ / ٣ / ٥	صباح الخير	السائح وزوجته في باريس
١٩٥٩ / ٣ / ١٢	صباح الخير	هنت المسكين في الترميز الثاني
١٩٥٩ / ٤ / ٢	صباح الخير	كنت في بغداد عندما بدأ الاعتراف
١٩٥٩ / ٤ / ٩	صباح الخير	حديث صريح على شاطئ دجلة
١٩٥٩ / ٤ / ١٦	صباح الخير	أول مسرحية عربية واقعية - مهدي باشا في ثورة الترميز لفرح أنطون
١٩٥٩ / ٤ / ١٦	الشمس	١٩٩٧ / ١ / ٥ (أعيد نشرها في أصوات العصر ١٩٩٦)
١٩٥٩ / ٥ / ١٤	صباح الخير	التر كاشي
١٩٥٩ / ٥ / ٢١	صباح الخير	مهاذيب باريس ومهاذيب القاهرة
١٩٥٩ / ٥ / ٢٨	صباح الخير	قصة خاطئة
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	الحسن الثالث
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	الشبهيون لم يتخلوا عن المطالبة بالوزارة
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	اعترف لي
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	بن الأدب - كلا الحايين خطأ - ورد على مقال لأبي منصور هاجم
١٩٥٩ / ٦ / ١١	صباح الخير	في أبي ترحمة محمد القصص المسرحية الأبدية القارة ،
		دور الملك الصغير ودور إسرائيل في القومية القادمة

١٩٥٩ ٦ ١١	صباح الخير
١٩٥٩ ٦ ١٨	صباح الخير
١٩٥٩ / ٦ ٢٥	صباح الخير
١٩٥٩ / ٦ ٢٩	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٧ ٢	صباح الخير
١٩٥٩ ٧ ٩	صباح الخير
١٩٥٩ ٧ ٩	صباح الخير
١٩٥٩ / ٧ ١٣	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٧ ١٦	صباح الخير
١٩٥٩ ٧ ١٦	صباح الخير
١٩٥٩ / ٧ ٢٧	روز اليوسف
١٩٥٩ ٧ ٣٠	صباح الخير
١٩٥٩ / ٧ ٣٠	صباح الخير
١٩٥٩ ٨ / ٣	صباح الخير
١٩٥٩ ٨ ٣	صباح الخير
١٩٥٩ / ٨ / ٦	صباح الخير
١٩٥٩ ٨ ١٣	صباح الخير
١٩٥٩ / ٨ / ١٧	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٨ ٢٠	صباح الخير
١٩٥٩ / ٨ ٢٤	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٨ / ٢٤	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٨ / ٢٧	صباح الخير
١٩٥٩ ٨ ٢٧	صباح الخير
١٩٥٩ / ٨ / ٣١	روز اليوسف
١٩٥٩ ٩ ٣	صباح الخير
١٩٥٩ ٩ / ٣	صباح الخير
١٩٥٩ / ٩ / ٧	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٩ / ٧	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٩ / ١٠	صباح الخير
١٩٥٩ ٩ / ١٤	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٩ ١٤	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٩ / ١٤	صباح الخير
١٩٥٩ ٩ / ١٤	صباح الخير
١٩٥٩ / ٩ / ١٧	صباح الخير
١٩٥٩ / ٩ ٢١	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٩ / ٢٤	صباح الخير
١٩٥٩ / ١٠ / ١	صباح الخير
١٩٥٩ / ١٠ / ٥	روز اليوسف
١٩٥٩ ١٠ ٨	صباح الخير
١٩٥٩ / ١٠ / ١٢	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١٠ / ١٩	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١٠ / ٢١	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١١ / ٩	روز اليوسف
١٩٥٩ ١١ / ٩	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١١ / ١٦	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١١ / ١٦	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١١ / ٢٣	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١١ / ٣٠	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١١ / ٣٠	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١٢ / ٧	النساء

باب النجار يطلع
لم يكن حيا حذريا - ثورة النساء موت
فصححة
خطوة جديدة في سياسة الأمر الواقع
دعهم يبرشون رؤوسهم - نبت لا يشرب - نور نائب أزرق
البلاد العربية لا تلع في أفريقيا أو آسيا ولكنها تارة مستقلة
الفرغ مرة ثانية - عيد للإنسان - عيد ميلاد سعيد
١٤ يوليو ١٩٥٨ - ١٤ يوليو ١٩٥٩
أمن ملكة جمال رأى جمع - سومرست موم -
باب الأدب - حمار حور - محمود طاهر لاشي
هل نتجح هذه المحاولة ؟
٣ أسئلة من الشارع
البطة السمينة والكلب النحيف رد الاعتبار للوجودية - طردوا الشعر
بين الأحلام والواقع
إها ثورة العرب جبهة
من ساكنة الحرم إلى ساكنة سوق البئر
مارد النساء في باريس - لا تهبوا فرحا لسلامة موسى
هل تؤمن بشارت أم رانوك
كيف تختار مكتبة بيتك
الفصل الأخير من قصة لاسم والسيوحي
ماذا يقولون هذا الحكم ؟ - فرقة محلك سر
ماذا يريد اليهود عقابا لخروشوف ؟
مسكى فرانز كافكا
ساية جبل وديانة جبل
عريف امرأة أمريكية في روما
الأبدى الناعمة لم تدل بملك ما ذنبى أنا ؟
احب منذ ١٠٠٠ عام
قصة الرئيس في الصين
صندوق توفيق الحكيم
لقية استال في أعظم مراسلها
التصميم الحاسم بين الطفل والعاطفة
سيدا لوغراف حسي
ماذا يقولون هذا الكلام
بشرخ خدمة الله ورسوله
كيف يمشى سيد درويش
جبل قصى وضوان وقصى حل
اصدقاء الخزانة للزيفون
البهية السعيدة الصبية
شاعرة أوجت لزوجها مذهب في الفقه - يتبرع الشباب
من الذى يستفيد لو نجح الخيال قاسم
مسرجات شوق - ثوبرينات
كيف يصنع السباليون فنانين
الأرهابي القديم وليس الوزارة الجديدة
ثلاثة الأرواق الشيطانية
الواجب الأيديولوجي للاتحاد القومي
فصححة بحاجيل
موت - شرير أو سينه
من السماء إلى الأرض
١٣ قصة متعنى الرقابة من إخراجها - القصص من تأليف عبة مختارة من
الكتابات القديمة -
الأعداء بالعمل القوي أولا

١٩٥٩ / ١٢ / ٧	روز اليوسف	هؤلاء البشر مرطون
١٩٥٩ / ١٢ / ١٤	روز اليوسف	الخروج من الأزقة
١٩٥٩ / ١٢ / ١٤	روز اليوسف	القصة العجيبة الشهيرة
١٩٥٩ / ١٢ / ٢١	روز اليوسف	فرقة عثلاث سر
١٩٥٩ / ١٢ / ٢٨	روز اليوسف	أكثر من فيلم جديد
١٩٦٠ / ١ / ٤	روز اليوسف	هل تعود الأحزاب العراقية بعد طرد
١٩٦٠ / ١ / ١١	روز اليوسف	أرشح هذا الرجل لجائزة النوبة : سامح المصري
١٩٦٠ / ١ / ١٨	روز اليوسف	الفيلم العربي أحسن من الفيلم الأمريكي
١٩٦٠ / ١ / ٢٥	روز اليوسف	النفاق حرام والابتزاز حلال
١٩٦٠ / ٢ / ١	روز اليوسف	السهم في قلب الخليفة
١٩٦٠ / ٢ / ٨	روز اليوسف	برودة شر في القاهرة ، في الوحدة
١٩٦٠ / ٢ / ١٥	روز اليوسف	كل الكتاب يكتبون في الحب
١٩٦٠ / ٢ / ٢٢	روز اليوسف	مواهب فنية غير الجنس
١٩٦٠ / ٢ / ٢٥	صباح الخير	في الوحدة
١٩٦٠ / ٢ / ٢٩	روز اليوسف	بجعت الوحدة
١٩٦٠ / ٢ / ٢٩	روز اليوسف	أحسن مرة تكلم فيها عبد الوهاب
١٩٦٠ / ٣ / ٧	روز اليوسف	الفيلم المدهش
١٩٦٠ / ٣ / ٧	روز اليوسف	جريمة تحدث الآن ، الأردن تسلم اللاجئين ويمنحهم لاسرئيل
١٩٦٠ / ٣ / ١٠	صباح الخير	لقاء آسيا وأفريقيا
١٩٦٠ / ٣ / ١٤	روز اليوسف	بن جوريون يفلح بدخول وهاكميلان بعد لقاء ايزنهاور
١٩٦٠ / ٣ / ١٤	روز اليوسف	الدكتور السلاج الجديد في معركة الجزائر
١٩٦٠ / ٣ / ٢٨	روز اليوسف	مطلوب مسرح دالري
١٩٦٠ / ٤ / ٤	روز اليوسف	المسرح والمسجد
١٩٦٠ / ٤ / ١١	روز اليوسف	أفلام الترسر
١٩٦٠ / ٤ / ١١	روز اليوسف	التعود من النظام
١٩٦٠ / ٤ / ١٨	روز اليوسف	أهبة نجاة أهبة شعبية
١٩٦٠ / ٤ / ٢٥	روز اليوسف	صنف الحرم : مسرحية نجان عشور
١٩٦٠ / ٤ / ٢٥	روز اليوسف	مارال هناك وقت للحب
١٩٦٠ / ٥ / ٢	روز اليوسف	هذه معركتكم فادخلوها جميعا
١٩٦٠ / ٥ / ٩	روز اليوسف	حب وضرب وطرب
١٩٦٠ / ٥ / ٩	روز اليوسف	سر التراجع
١٩٦٠ / ٥ / ١٦	روز اليوسف	يا حينا
١٩٦٠ / ٥ / ١٦	روز اليوسف	مدينة غارقة في الظلام
١٩٦٠ / ٥ / ١٩	صباح الخير	٢ حبي
١٩٦٠ / ٥ / ٢٣	روز اليوسف	بأي حجة سبتكم محشوف ، رجلا في هالانا ،
١٩٦٠ / ٥ / ٣٠	روز اليوسف	موت من نجان
١٩٦٠ / ٥ / ٣٠	روز اليوسف	عبد الوهاب
١٩٦٠ / ٦ / ٦	صباح الخير	بعد أسبوع ترفع راية جديدة في المغرب
١٩٦٠ / ٦ / ٦	روز اليوسف	الإنارة وحلها لا تكن
١٩٦٠ / ٦ / ١٣	روز اليوسف	محشوف هو الذي يحل ، الانتصارات لكنا ، حتى أنت يا كيش ؟
١٩٦٠ / ٦ / ١٣	روز اليوسف	تركيا ليست في أوروبا
١٩٦٠ / ٦ / ٢٠	روز اليوسف	تاريخنا بنظائر : تاريخ اليونان مع تاريخ العرب ،
١٩٦٠ / ٦ / ٢٦	روز اليوسف	جبار الشاشة ووحش الشاشة
١٩٦٠ / ٦ / ٢٧	روز اليوسف	أسرع الكرامة
		١ + ٢ = ٢ والحياة الإيماني ، هل تعود الكلاوية
		الشفقة السوداء : كتاب للمزلف الأمريكي
		فودريك ماير

١٩٦٠ / ٧ / ٤	روز اليوسف	ولكى ألق على كتفيه
١٩٦٠ / ٧ / ١٤	روز اليوسف	دمشق تبحث عن مسرح
١٩٦٠ / ٧ / ١٤	صباح الخير	وردة ركوبت دمشق
١٩٦٠ / ٨	الأدب	قرأت العدد الماضي من الأدب - القصائد
١٩٦٠ / ٨ / ١	روز اليوسف	هل يسرق الاستقلال ؟
١٩٦٠ / ٨ / ١	روز اليوسف	أدب أدهر له بالوت - النقد الأدبي في مصر
١٩٦٠ / ٨ / ١٥	روز اليوسف	لماذا تلقى وزراء الكونغرس
١٩٦٠ / ٩ / ١٢	روز اليوسف	الأفكار الصغيرة
١٩٦٠ / ٩ / ٢٦	روز اليوسف	هجوم جديد على القومية العربية
١٩٦٠ / ١٠ / ٣	روز اليوسف	ليلة في بيت فرود
١٩٦٠ / ١٠ / ٢٤	روز اليوسف	آشورهم
١٩٦٠ / ١٠ / ٣١	روز اليوسف	الذرات في حياة روز اليوسف
١٩٦٠ / ١٠ / ٣١	روز اليوسف	بطاقات شخصية للأدباء
١٩٦٠ / ١٠ / ٣١	روز اليوسف	الغزالي بين الأدب الناشئ والأدب المائل والأدب السابق - (طه
١٩٦٠ / ١١ / ٧	روز اليوسف	حسين - العقاد - أدباء مهابلون)
١٩٦٠ / ١١ / ٧	روز اليوسف	الموسم السهالي الجديد .
١٩٦٠ / ١١ / ٧	روز اليوسف	الواقفون على القمة ، الواقفون على القمة يحذرون أدب اليوم دول أدب
١٩٦٠ / ١١ / ١٤	روز اليوسف	فارغ
١٩٦٠ / ١١ / ١٤	روز اليوسف	ماذا تريد أن تكون
١٩٦٠ / ١١ / ٢٨	روز اليوسف	الحيرة الثلاثية : ثلاثة مسرحيات في الفن (١) الكلاسيكي العالي
١٩٦٠ / ١٢ / ٥	روز اليوسف	(٢) الصبي القديم (٣) المسرى المعاصر
١٩٦٠ / ١٢ / ١٩	روز اليوسف	سمر الوسط النقي
١٩٦٠ / ١٢ / ٢٦	روز اليوسف	عهد الرجل المنهش - رفاة المظبوطى
١٩٦١ / ١ / ٩	روز اليوسف	نفس كلمة لا ،
١٩٦١ / ١ / ٩	روز اليوسف	إسرائيل ليست في آس
١٩٦١ / ١ / ١٢	صباح الخير	لا قبرص ولا لبنان ، بل الواقع
١٩٦١ / ١ / ١٢	روز اليوسف	أنظر عطفك في غضب ، أعيد نشرها في أصوات العصر ، ١٩٦١
١٩٦١ / ١ / ١٢	روز اليوسف	هالة الأنبياء الصغار ، أعيد نشرها في أصوات العصر ، ١٩٦١ .
١٩٦١ / ١ / ١٦	روز اليوسف	ثلاثة دروس من الشاعر إليوت
١٩٦١ / ١ / ٢٣	روز اليوسف	هنا للشعب
١٩٦١ / ١ / ٣٠	روز اليوسف	أعشى
١٩٦١ / ٢ / ٦	روز اليوسف	معنى عدم التدخل
١٩٦١ / ٢ / ١٣	روز اليوسف	التصيل الوحيد هو .. الكسل
١٩٦١ / ٢ / ٢٠	روز اليوسف	هواء الخطارة
١٩٦١ / ٢ / ٢٧	روز اليوسف	المقياس الجديد للوطنية
١٩٦١ / ٢ / ٢٧	روز اليوسف	في سهل الزعامة فقط ، نصف نفسه
١٩٦١ / ٣	الجملة	أحزان - مساء - ترجمة كمال اختاوى عن أشعار دويت برونك
١٩٦١ / ٣ / ٢٥	أخبار اليوم	ما هكذا النقد
١٩٦١ / ٤ / ٣	روز اليوسف	المفردات الأدبية (حول الشاعر عزيز أباظة)
١٩٦١ / ٤ / ٣	روز اليوسف	نقد الكتاب (روز اليوسف : سيدة صحفية)
١٩٦١ / ٤ / ٤	الحياة	دفع ديون الثورة ولم يكسب منها شيئا
١٩٦١ / ٤ / ١٧	روز اليوسف	عيد الوهاب وإحسان وأنا في قصص الاتهام
١٩٦١ / ٤ / ١٧	روز اليوسف	أدياننا بدون صيون ولا آدام
١٩٦١ / ٤ / ٢٤	روز اليوسف	طه حسن
١٩٦١ / ٥ / ١	روز اليوسف	(أعيد نشرها في «ماذا بيني وبينهم للتاريخ ١٩٦١» .)
١٩٦١ / ٥ / ٨	روز اليوسف	طه حسن القصاص
١٩٦١ / ٥ / ١٥	روز اليوسف	طه حسن القصاص
١٩٦١ / ٥ / ٢٢	روز اليوسف	طه حسن والنزعة
١٩٦١ / ٥	الكتاب	لماذا كان طه حسن خطيبا
		حول الشعر الشعر والفكر

توحيد - الشاهر	الكاتب	1961/6
العقاد وذلك دمجس (١)	روز اليوسف	1961/6/29
محامي المبالرة (العقاد)	روز اليوسف	1961/6/6
هل هو شاهر (العقاد)	روز اليوسف	1961/6/11
للحصة الثرية (العقاد)	روز اليوسف	1961/6/21
نعم هو شاهر ولكن (العقاد)	روز اليوسف	1961/6/3
ولكنه لا يستطيع (العقاد)	روز اليوسف	1961/6/10
العقاد واستطاع	روز اليوسف	1961/6/17
(أعيد نشرهم في «ماذا يلى منهم للتاريخ 1961»)	أخبار اليوم	1961/6/17
مورون والله العظيم	روز اليوسف	1961/6/19
أحلامك في الضحك المميد	روز اليوسف	1961/6/10
المذنب البعيد والغائب القريب	روز اليوسف	1961/6/17
حولة الرجولة	روز اليوسف	1961/6/21
توفيق الحكيم	روز اليوسف	1961/6/31
الملمن بالقباب (توفيق الحكيم)	روز اليوسف	1961/6/7
القفز فوق الزمن (الحكيم)	روز اليوسف	1961/6/16
تعليم كيف تجلس	روز اليوسف	1961/6/21
من عاجولين إلى سبية	روز اليوسف	1961/6/28
أبي مكانه (توفيق الحكيم)	روز اليوسف	1961/6/8
عبر الأمور توسط والتعاطية «الحكيم»	روز اليوسف	1961/6/28
(أعيد نشرها في «ماذا يلى منهم للتاريخ 1961»)	روز اليوسف	1961/6/8
ماذا لا تقرب أصواء	روز اليوسف	1961/6/11
أزمة احترام	روز اليوسف	1961/6/11
الشراكة الصلح	روز اليوسف	1961/6/11
الاجتماع المبررة - إبراهيم عبد القادر المازني	روز اليوسف	1961/6/18
العاجز عن الحب «المازني»	روز اليوسف	1961/6/2
مات الفلق المازني	روز اليوسف	1961/6/9
القلب الداني «المازني»	روز اليوسف	1961/6/11
(أعيد نشرها في «ماذا يلى منهم للتاريخ 1961»)	روز اليوسف	1961/6/18
اشراكة الصم	روز اليوسف	1961/6/28
وزارة العصر الحديث	روز اليوسف	1961/6/28
الأسبوع الصعب	روز اليوسف	1961/6/28
صلاح عبد الصبور يكتب من بيروت	روز اليوسف	1961/6/9
كل ما يبعث الآن هو أنت	روز اليوسف	1961/6/9
كيف نلصق الاشتراكية باليد	روز اليوسف	1961/6/19
أنت بذلك في لقاء لكن أنا بدي في النار	روز اليوسف	1961/6/23
ملاحظات حيرة	روز اليوسف	1961/6/23
عندوها جد	روز اليوسف	1961/6/23
والمنظور أبدا	روز اليوسف	1961/6/23
مسير الاشتراكية في يدهم	روز اليوسف	1961/6/30
حتى ترى بأعين مفعوسة	روز اليوسف	1961/6/30
تولسوى واستنارة الذهن	روز اليوسف	1961/6/30
أكتب لأحبكم	الكاتب	1961/6/11
٣٦ عاما من الصراع ضد الترجمة	روز اليوسف	1961/6/19
الكلمة والقانون	روز اليوسف	1961/6/19
أومن ياخير في شعبنا - موسى اللحن والدم	روز اليوسف	1961/6/13
تعليم الاشتراكية	روز اليوسف	1961/6/20
	روز اليوسف	1961/6/20
	روز اليوسف	1961/6/27
	روز اليوسف	1961/6/27

١٩٦١/١١/٢٠	روز اليوسف	سبازير فيلم عز العالم . إذا كانت هناك عطية فهي الحرب
١٩٦١/١١/٢٧	روز اليوسف	القتل للسلب
١٩٦١/١٢/٤	روز اليوسف	المسافر إلى الله : شعراء كتاب المخطوطات
١٩٦١/١٢/١٨	روز اليوسف	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» بيروت ١٩٧١) «
١٩٦١/١٢/١٨	روز اليوسف	أزمة تطلب الحل : أسبرج السعادة للفن النحس : قصاصات السينا
١٩٦١/١٢/٢٥	روز اليوسف	موسيقى اللحم والدم
١٩٦٢/١/١	روز اليوسف	محلى الثورة الجديد : فن بدون جمهور
١٩٦٢/١/١	روز اليوسف	عودة الأسد المجرز - جوك عبد الناصر لوى قبل الأسد اليرباني في عام ١٩٥٦
١٩٦٢/١/٨	روز اليوسف	وقد عاد يزار من جديد
١٩٦٢/١/٨	روز اليوسف	أربعة كتب جديدة
١٩٦٢/١/٨	روز اليوسف	من الفراخ
١٩٦٢/١/١٥	روز اليوسف	القاهر الشيخ لرشح جائزة الدولة «عزير أياطة»
١٩٦٢/١/٢٢	روز اليوسف	بحر جبة لونية
١٩٦٢/١/٢٢	روز اليوسف	الشعار والحلقة
١٩٦٢/١/٢٩	روز اليوسف	ماذا جرى في حياتنا الأدبية
١٩٦٢/١/٢٩	روز اليوسف	(أعيد نشرها في «الكاتب في ١٩٦٢/٣»)
١٩٦٢/٢/٥	روز اليوسف	الرجل الغامض
١٩٦٢/٢/١٢	روز اليوسف	لبنه لم يعرف «جولاني بوكاتشو»
١٩٦٢/٢/١٩	روز اليوسف	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» - بيروت ١٩٧١) «
١٩٦٢/٢/٢٦	روز اليوسف	المساهمة للإصلاح
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	محمد الإنسان - ١ - مخزون دلي
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	٢ - قلب رجل
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	٣ - إليك أشكر
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	كاتب الأرض والدعاء
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	كاتب جزائري اسمه مولود فرعون
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	البحث عن القرن العشرين
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	أفريق بين حصارين
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	إبراهيم الماروي شاعر
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	التي والقانون والتنظيم السياسي
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	شاعر البحار أمدة «أحمد دامي»
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	محمود هو عبد الإبداع الأول
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	الثقافة العربية المعاصرة في ظل البناء السياسي الجديد
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	خطأ الأكبر
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	الأدب في سبيل الحياة والحياة في سبيل الإنسان
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	الانطلاقة الجديدة عند ولم يملك
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	بازلة التلاوة والنشر الحر
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	في دنيا الله «مجموعة قصصية لتجيب مخطوط
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	(أعيد نشرها في «البناء» ١٩٦٣/٤/١٠ و«الجمهورية» ١٩٦٣/٤/١٦) «
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	دفاع عن الثقافة
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	ماذا لا تحدث الثورة في صناعة النشر؟
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	لم يمكن لشعر الجديد
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	مختبرات في فهم الشعر وفنونه بطم ت . من . إليوت
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	فترة التوافق
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	الإعداد مرحلة جديدة مؤقته في التطور المسرحي
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	الخارجة هو ظل الموسم
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	«التظاهرة السوداء وعائلة ريزي»
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	مؤمر الأدياء - ماذا لا يفهم في الخرافات؟
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	نحو ثقافة عربية تشاكية
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	الإحصاء والطب - موضوع جديد عند نجيب محفوظ

١٩٦٣/٦/٨	أخبار اليوم	البيان والحريف لتجيب محفوظ
١٩٦٣/٦/١٩	آخر ساعة	التغيرات في الأدب والفن في روسيا
١٩٦٣/٦/١٩	آخر ساعة	كان لوردا في الأدب أيضا - مناقش حكت
١٩٦٣/٦/٢٦	آخر ساعة	الشاعر الزومعة ورفقاؤه (اليتشكو)
١٩٦٣/٧/٣	آخر ساعة	التغيرات في الأدب والفن في روسيا
١٩٦٣/٧/٣	آخر ساعة	عواطف في الفن
١٩٦٣/٨/٥	روز اليوسف	كازانزاكس «أو ليس طحمة جديدة»
١٩٦٣/٨/٧	الأهرام	التطبيق الاشتراكي والمؤسسات العامة
١٩٦٣/١١/١٨	روز اليوسف	القيادة الجماهيرية وقانون المؤسسات الجديدة في
١٩٦٣/١١/٢٥	روز اليوسف	المجتمع الاشتراكي
١٩٦٣/١٢/٢	روز اليوسف	حول مشكلة المسرح المصري - البلاد المكنث
١٩٦٣/١٢/٩	روز اليوسف	بلى التي لا أعرف من يكون
١٩٦٣/١٢/١٩	روز اليوسف	ماهر الأدب الشعرى ٢ أسطورة اليهودي القاتل
١٩٦٣/١٢	روز اليوسف	الكراوية والمسرح
١٩٦٣/١٢	الكاتب	تؤلف هو للمسرح
١٩٦٣/١٢/٢٠	الأهرام	(أعيد نشرها في «حتى ظهر الموت»)
١٩٦٤/١/١٣	الأهرام	الشعر بين القداسة والجمود
١٩٦٤/١/١٩	الأهرام	وجهة نظر في التراث - عهد ثم قوة فاعلة
١٩٦٤/١/١٧	الأهرام	أعلاق
١٩٦٤/١/٣١	الأهرام	ابن الرومي
١٩٦٤/٢/٧	الأهرام	الآباء والأبناء في مسرح مبلر
		الترجمة والخطباء الشرقي
		ملاعب حلاقى بلساد
١٩٦٤/٣	الشعر	(أعيد نشرها في «حتى ظهر الموت»)
١٩٦٤/٣/١٣	الأهرام	مختارات لصالح عبد المصور : من الشعر القديم
١٩٦٤/٣/٢٠	الأهرام (ملحق)	متحف الشعر العربي
١٩٦٤/٤	الشعر	إنا لله وإنا إليه راجعون «أبين العقاد»
١٩٦٤/٤/٢	الأهرام	من تراننا القديم في الشعر : شاعر فارس
١٩٦٤/٤/١٧	الأهرام	عالم طبيعة ولكنه بريء
١٩٦٤ / ٥ / ١	الأهرام	بلاء أيوب
١٩٦٤/٦/٥	المصور	أعادة ترتيب البشر
١٩٦٤/٦/٢٩	الأهرام	(أعيد نشرها في «حتى ظهر الموت»)
١٩٦٤/٧/٣	الأهرام	أبن القاهرة من حياتنا الجديدة
١٩٦٤/٧/٣	الأهرام	الشعر الأسود
١٩٦٤/٧/١٧	الأهرام	ولغا بالهن
١٩٦٤/٧/٢٤	الأهرام	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٤/٧/٣١	الأهرام	كأنكا يحصل على جواز مراد
١٩٦٤/٨/٢١	الأهرام	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٤/٨/٢٨	الأهرام	لوركا شاعر الأندلس
١٩٦٤/٩/٢٥	الأهرام	دفاع عن النظم
١٩٦٤/٩/٢	الأهرام	صرخة ليست في واد
١٩٦٤/٩/٩	الأهرام	العقاد إنسانا
١٩٦٤/١٠/٣	الأهرام	الشعر المضحك
١٩٦٤/١٠/٩	الأهرام	رحلة في الزمن
١٩٦٤/١٠/٢٣	الأهرام	عمر القزعر القادم للأدباء العرب
١٩٦٤/١٠/٣٠	الأهرام	ولقد ولدت باب بمساعيل
١٩٦٤/١١/١٥	الأهرام الاقتصادي	كان مخلصا سيد رفض الجائزة
		رعاية كل الإنجازات في إنتاج الكتاب

١٩٦٤/١١/٢٠	الأهرام	شئ من المزار وشئ من الجند
١٩٦٤ ١١/٢٧	الأهرام	بين الشعراء ولحنه الشعر
١٩٦٤/١١/٢٧	الأهرام	عاصفة حول الشعر الجديد
١٩٦٤ ١٢/١٠	الجمهورية	عاصفة حول الشعر الجديد
١٩٦٤/١٢/١٨	الأهرام	القصر وراء الأفق
١٩٦٤/١٢/٢٥	الأهرام	ثلاثة قرون من الضحك
١٩٦٤/١٢/٣٠	النساء الأدبي (ملحق)	مصادرة الأعمال الكلاسيكية وسط دليلا على قناعتنا
١٩٦٥/١/٨	الأهرام	الظاهر والباطن من يحيى حتى إلى مصطفى محمود
١٩٦٥/١/٢٢	الأهرام	سكت الصوت الصارخ في البرية
١٩٦٥/١/٢٦	المخافة	(حول الشاعر ت. م. - بيروت)
١٩٦٥/٢/١	الأهرام	بين القديم والحديث
١٩٦٥/٢/ ٥	الأهرام	من هو الخلف ومن هو الخلف الثوري
١٩٦٥/٢/٨	الأهرام	ثم جف المطر
١٩٦٥/٢/١٩	الأهرام	لقد قصص المكروبات
١٩٦٥/٤/٩	الأهرام	فاني بلغة الفد
١٩٦٥/٤/٢٣	الأهرام	لذلك هزت في الحديقة الفرعونية
١٩٦٥ ٥/٢٨	الأهرام	حياة جديدة للفنون الشعب
١٩٦٥/٦/٤	الأهرام	وهو شاعر - أيها - محمد مندور
١٩٦٥/٦/١١	الأهرام	المقدمة الثانية للبحار الثالثة
١٩٦٥/٦/١٨	الأهرام	مقدمة لدراسة شعرا القديم (١) ما جدوى الشعر
١٩٦٥/٦/٢٥	الأهرام	(٢) بين المهادة والحمد
١٩٦٥/٧/٢	الأهرام	(٣) الشاعر بتلطف
١٩٦٥/٧/٣٠	الأهرام	حوار مع الكون
١٩٦٥/٨/١٣	الأهرام	حوار مع الكائنات
١٩٦٥/٨/٢٠	الأهرام	الحب بين مجنبي
١٩٦٥/٩/٣	الأهرام	ألوان من العشق
١٩٦٥/٩/١٧	الأهرام	من معطف بوشكي
١٩٦٥/٩/٢٤	الأهرام	صانع وجدان أمه
١٩٦٥/١١	الآداب	« نهاية الشاعر » - كتاب في الشعر الروسي تأليف بوشكي
١٩٦٥/١١/٥	الأهرام	قرأت العدد الماضي من الآداب - الأبحاث - حول مقالين من الدكتور محمد مندور
١٩٦٥/١١/٢٦	الأهرام	(أعيد نشرها في «رحلة على الزور» - القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٥/١٢/٣	الأهرام	من نضج من عذبة الضعف
١٩٦٥/١٢/١٧	الأهرام	«وايوز الطحين» الذي طحن المسرح
١٩٦٥/١٢/٣١	الأهرام	ساحة وصف من الفن الرفيع
١٩٦٦/١/٢٩	الإذاعة	سلمان الحلبي بين الرغبة والطمع
١٩٦٦/٢/٤	الأهرام	حصد العام
١٩٦٦/٢/٧	الأهرام	رحلة الأسبرج إلى النصارى
١٩٦٦/٢/١١	الأهرام	حول التي مهران
١٩٦٦/٢/١٨	الأهرام	ملاعب حلاق بغداد
١٩٦٦/٣	الآداب	حول المسرح الثوري
١٩٦٦/٣/١١	الأهرام	ما اندراب
١٩٦٦/٣/١٨	الأهرام	بجربى الشعر
١٩٦٦/٣/٢٥	الأهرام	موز الشعر في المسرح
١٩٦٦/٤/١	الأهرام	وداعا أمي ١ - بولي
١٩٦٦/٤/١٥	الأهرام	كتاب جديد عن الماري - دمر الطفل : دراسة في أدب القارئ - مصطفى ناصف
١٩٦٦/٤/٢٨	الأهرام	عنامية الاحتمال يوم المسرح العالمي هل من حقا الاحتمال ؟
١٩٦٦/٥/١٣	الأهرام	الشاعر الذي استرق حيا - إبراهيم ناجي
		الفن واحياة
		ويونك الجديد من القديم

١٩٦٨/١١	الغزل	كلوبهاترا بين شكسبير وشوقي
١٩٦٨/١٢	الأدب	قراءات العدد الماضي من الأدب - القصائد
١٩٦٨/١٢	المجلة	مسرح شرق الشرقى
١٩٦٩/٢	الغزل	رحلة الشاعر
١٩٦٩/٣	المسرح	أربابال : مسرح للتعلم الجنس : والله جديد إلى جماعة تترك المسرح التقليدى
١٩٦٩/٣	المجلة	إصباحي اسمه أربابال
١٩٦٩/٥	المسرح	الخطبة المرحلة : محاورات من كتاب طه حسين ذكرى أبي هلال .
١٩٦٩/٥	المسرح	محاور حول لغة المسرح ، حول أصالة المسرح
١٩٦٩/٦/٢٧	الأخبار	الوفاة : ماله وما حبه
١٩٦٩/١٠	المسرح	لنا الصلح دون العالمين أو القبر
١٩٦٩/١٢	الأدب	كلمة لا يد صا
١٩٧٠/٢	النصوص	على محمود طه
١٩٧٠/٦/٢١	الأخبار (ملحق)	محاور مسرحية : بكثير والله الشعر والمسرح
١٩٧٠/٦/٢٨	الأخبار (ملحق)	حول أدب الشبان : فتح باب النقاش أو للمركة
١٩٧٠/٧/٥	الأخبار (ملحق)	الفرق بين التقليد والجديد القائلين
١٩٧٠/٧/١٩	الأخبار (ملحق)	لنهر الإنسان
١٩٧١/٧	المجلة	أصوات ومشروع صوت
١٩٧١/٦	المجلة	قراءة جديدة لشعر إليوت
١٩٧١/١٢	الأدب	لقاء مع شاعر إيران
١٩٧٢/٣/٢٧	روز اليوسف	لتحدث عن وحيد
١٩٧٢/٤/١	الغزل	المسرح العربي بين الكلمة والحركة
١٩٧٢/٥/٤	صباح الخير	شاعر العصر الجميل ، بدر شاكر السياب
١٩٧٢/٥/١١	صباح الخير	النساء حين يتعططن
١٩٧٢/٥/١٨	صباح الخير	(حول رواية امرأة الأولى : لسمون دى بوفوار)
١٩٧٣/١١/٢	الأهرام	النساء حين يتعططن . امرأة الثانية
١٩٧٤/٢	الأدب	النساء حين يتعططن . المرأة الثالثة
١٩٧٤/٨/٥	روز اليوسف	معجزات
١٩٧٤/٨/١٩	روز اليوسف	(المعجزة الأولى الطلاق المقاتل المصري إلى النصر والثانية المذكور طه حسين)
١٩٧٤/٩/٧	روز اليوسف	المجلات الأدبية والإبداع الأدبي
١٩٧٤/٩/٢٣	روز اليوسف	انظروا اللغة العربية من كرامية التلاوة
١٩٧٤ ١١	الكتاب	لا تسمح بأنجادهم الأرض
١٩٧٤/١٢	الكتاب	انظروا استقبل من الماضي
١٩٧٥/٣	الكتاب	مرئية للدين راهوا على اخوانه الخاسر
١٩٧٥/٦	الكتاب	أصوات شعرية جديدة
١٩٧٥/١٢	الكتاب	كلمة المهر
١٩٧٥/٣	الكتاب	مزال مع
١٩٧٥/٦	الكتاب	الحرر
١٩٧٥/١٢	الكتاب	نار من عقل
١٩٧٦ ١	الموجة	عنى الحداثة والمعاصرة في الأدب
١٩٧٦/٣	الموجة	الحداثة العربية في الطفل والوجدان
١٩٧٩ ١	الموجة	شاعر وفلاذ بساء
١٩٧٩ ٢	الموجة	العاشقة الأدبية
١٩٧٩/٣	الموجة	عندما أحرق الأديب كتبه (عن أنس حبان الترحيدى)
١٩٧٩ ٤	الموجة	للاب كلمات عربية
١٩٧٩/٥	الموجة	شاعر نشال عاشق محرم الدين وعاشقة
١٩٧٩ ٦	الموجة	(حول الشاعر السويلى جوناك أكبولوف)
١٩٧٩ ٧	الموجة	المرأة التي كرهت شكسبير
١٩٧٩ ٨	الموجة	(حول دليايكون النافذة الأمريكية)
١٩٧٩ ٩	الموجة	كتابة على وجه التلوين
١٩٧٩ ٩	الموجة	امرئتان في عهد الفس (عادة الكاميلا ومدام بوفاري)

١٩٧٩/١١/١٠	أخبار اليوم	أزمة الطفلة في مصر.. سببا مسلسلات الإذاعة والتلفزيون.
١٩٧٩/١٢/١٧	الأهرام	هل الكتاب المصري في أزمة : أزمة في القراءة
١٩٧٩/١٢/٢٧	الأهرام	حياتنا الطفالية بين عام ماضى وعام يحين
١٩٨٠/٤	المرحلة	مشارف الحسين : المجهز والجريدة
١٩٨٠/٤/٣	صباح الخير	كتابة على وجه الريح : الذكى والعلوى والمضى
١٩٨٠/٤/١٧	صباح الخير	كتابة على وجه الريح : من القاهرة إلى إيطاليا والعردة
١٩٨٠/٥	المرحلة	مشارف الحسين : في زمنا الشعرى الأول
١٩٨٠/٦	المرحلة	مشارف الحسين : من الزقازيق إلى أوروبا على جناح الوهم
١٩٨٠/٧/٨	الأهرام	رد مطروح إلى الدكتور لويس عوض / موسوعة كاملة عن تاريخ مصر (حول مقال لويس عوض المنشور في الأهرام في ١٩٨٠/٧/١)
١٩٨٠/٧/١٥	الأهرام	الإسكندرية تناقش مشاكلها الثقافية
١٩٨٠/٨/٢	الأهرام	الأدباء بين الظلم والإنصاف
١٩٨٠/٨/٢١	الأهرام	الهراب لا تفرق بين التأليف والانتاج
١٩٨٠/٨	المرحلة	مشارف الحسين : فكانها وكأنهم أحلام
١٩٨٠/٩	المرحلة	مشارف الحسين : إبراهيم ناجي أرق العاشقين وأصدقهم
١٩٨٠/١٠	فصول	موقفنا من التراث : مدونة
١٩٨٠/١٠/٣٠	الأهرام	أكاديمية الفنون أمركتها الشيخوخة وهي وليدة
١٩٨٠/١١	المرحلة	مشارف الحسين : كتابان كلعت منها
١٩٨٠/١١	المرحلة	عندما أحرق الأديب كتبه
١٩٨٠/١٢	المرحلة	مشارف الحسين : جماعة الضحك القديم
١٩٨١/٣	المرحلة	مشارف الحسين : الأربعة الكبار
١٩٨١/٥	المرحلة	مشارف الحسين : على الشاطئ البري لأول مرة
١٩٨١/٦	المرحلة	هذه الحلة ماذا ؟



٣ بحقيقات صحفية وبدوات ورد على اسئلة

١٩٥٥/١	الآداب	التحرير رأى في الشعر الحديث الآداب تطفى مستقبل الشعر العربى الحديث ، صالحى كاسم معركة في مهرجان شوق
١٩٥٨/١/٢٧	الحيل	استفاد النقد عن أحسن ١٠ أعمال أدبية في عام ١٩٥٨ . كتاب ١٩٥٨ «رحلة إلى الله» لتوفيق الحكيم فاروق شوشه
١٩٥٩/١/١٠	الإذاعة	مع الأدباء : صلاح عبد الصبور أنيس منصور هل التلعت من الشعر ؟
١٩٦٠/١٠	الآداب	هل تعتبر نفسك من المدرسة الحديثة في الشعر ؟ ما هي فلسفتك في الحياة ؟ فاروق شوشه
١٩٦٠/١٠/٢١	الأخبار	مدرة الآداب : قضية الشعر الجديبالآداب ١٩٦٢/١
١٩٦٢/٢/١٩	روز اليوسف	سعاد زهير ندوة روز اليوسف : الموضوع أدب المرأة سمية حنا آخر ساعة تقوم بأكثر استفاد أدلى عن موسم الأخير والشيخ بيرون من الأسطة من هو أديب ١٩٦٢ . نجيب محفوظ كتاب ١٩٦٢ : يا طالع الشجرة مسرحة ١٩٦٢ : يا طالع الشجرة
١٩٦٣/١/٢	آخر ساعة	

١٩٦٣/١٢/٢١/١	الإذاعة	الأدب والنقطة المثلية - شركة ٥٦ كانت نقطة التحول في تاريخ الأدب عبد الله إمام
١٩٦٤ ٤ / ١٣	روز اليوسف	الطبقة الجديدة تبادل مصالح ويمنع النقد مدحجة كامل
١٩٦٤ ٤ / ١٤	الكواكب	تطوف على سيد درويش وكل من سبقه وحاصره (حديث صحفي حول عبد الوهاب)
١٩٦٤ ٥	الآداب	إبراهيم الصبري
١٩٦٤ ٩ / ٢٦	الإذاعة	أزمة الشعر العربي المعاصر - ندوة الآداب ، في حياته فمعز كثيرة وغزيرة أحمد محمد همداني
١٩٦٤ ١٢ / ٣	المسجد	حديث عن النفس والشعر
١٩٦٥ ٧	الحلة	صبري صالح وضع الفنون الأدبية الراهن في مصر سيد فرغل
١٩٦٦ ١ / ٤	الكواكب	منايا أدباء يرددون على عزير أبياتة «رد على الكلمة التي أطلقها عزير أبياتة باسم المثاليين بجوائز الدولة وأرضها في عيد العلم» فهمي الرمادي
١٩٦٦ ١ / ٢٠	النساع الأربعة	الشاعر صلاح عبد الصبور يفتح صدره ، للنساع ، إبراهيم الصبري
١٩٦٦ ٤	الآداب	ندوة الآداب ، المخامرة الفنية في شعرنا الحديث التحرير
١٩٦٦ ٥ / ٢٩	لسان الحال	صلاح عبد الصبور والشعر الجديد حسن محب
١٩٦٦ ١٢ / ١٠	الإذاعة	المصروف الذي نال بجائزة الدولة (عبد الصبور) محمد المندي
١٩٦٦ ١٢ / ١٥	المساء	حول مشكلة الكتاب العربي دروفي توفيق
١٩٦٧ ١ / ٢	روز اليوسف	مخبري مع سنة ١٩٦٦ ، كان مصروف على الحائزة الشجعية في الشعر ١٩٦٦ تكريماً للشعر الشعبي والمسرح في شخصي ، فوزي سليمان ومحمد المندي
١٩٦٧ ١ / ٩	المساء	آمال للأدباء في وزارة الثقافة ، نظام التفرغ ، التحرير
١٩٦٧ ١ / ١٠	الكتاب العربي	ندوة عن مشكلات الكتاب العربي ، تحدث فيها عن تجربته مع دور النشر ، محمد المندي
١٩٦٧ ٢ / ٤	المساء	مشكلة الصحافة الأدبية رئيس محمد حسن
١٩٦٧ ١٢ / ١٦	الإذاعة	الرد : لابد أن تطول مدة البرنامج وألا يمتد فقراته عبد لهم
١٩٦٨ ٢ / ١٩	روز اليوسف	حوار مع صلاح عبد الصبور سامح كرم
١٩٦٨ ٣ / ٢٣	الإذاعة	مكتبة العقاد ، صلاح عبد الصبور رئيس اللجنة لإنقاذ مكتبة العقاد ، وبدل برأيه في هذا الموضوع رئيس محمد حسن
١٩٦٨ ٤ / ٦	الإذاعة	س. هل أصبحك شريط تسجيل «تصنيف شريط تسجيل رشاد رشدي» تج. رشاد رشدي بين فنون المسرح والنقط بطل
١٩٦٨ ١٢	الحلة	حركة التجديد في الشعر العربي الحديث : اشترك فيها عبد الوهاب الياقني / بلد الحيدري / خليل حاوي / مجي حق / صلاح عبد الصبور
١٩٦٨ ١٢ / ١٦	الكتاب العربي	مصطفى ليب لقاء مع القاصس القديم

١٩٦٩ ١	جريدة الثورة	بيل فرج حوار مع صلاح عبد الصبور
١٩٦٩ ١ ٢	الإدانة	حسن محاسب ماذا بعد صلاح عبد الصبور؟ الشعر أحمد إلى خير *
١٩٦٩ ١ ١١ ر		
١٩٦٩ ٣ ٣٠	الأخبار	بيل فرج أصبح صوت الشعر في عصرنا شرعياً ومسئولاً
١٩٦٩ ٦ ١١	الطليعة السوفيتية	أريج ساعات مع الشاعر صلاح عبد الصبور
١٩٦٩ ٩ ٢٨	أد حبار - ملحق	فتحي الأبياري الأميرة تتظفر صلاح عبد الصبور لأسباب فيه
١٩٦٩ ١٢ ١٢	الحرار	ماذا قال صلاح وعطيل خلوي في النادي الثقافي العربي
١٩٧٠ ٢	الأدب	إسماعيل عباس بدوة الآداب - فم جديدة للشعر العربي الحديث
١٩٧٠ ٣ ١	عجلة الإحسان (ظهران)	حديث بلال القاسمي عن كتاب: حبات في الشعر
١٩٧٠ ٣ ٢٥	الإدانة	محمود سالم مطلوب معارض واحد ومنظمة صحابة لنادي النقد
١٩٧٠ ١٢ ١١	الشرق	هاني مطارح لورة عبد الناصر والمسرح المصري إلى أي مدى يتطوّر المسرح الشعري أصيد عن
١٩٧١ ٥ ١٦		سابقه وإلى أي مدى تحقّق نزوح الثورة فيه؟
١٩٧١ ٦ ١٣		السما ألسنت الأدواق ولكن
١٩٧٢ ١١ ٢٧	الطليعة السوفيتية	ملك إسماعيل الحرية والعدل في رأي الشاعر
١٩٧٥ ٦ / ١٣	النصحاح، الملحق الثقافي	حديث عن الأميرة تتظفر
١٩٧٦ ٢ ١٩	صباح الخير	لقاء مع الشاعر صلاح عبد الصبور
١٩٧٨ ١٢ ٢٠	الأخبار	عليه فردي عن لقاء الشاعر
١٩٧٨ ١٢ ٢٨	صباح الخير	(لقاء صلاح عبد الصبور ووشاد رشدي وآخرين حول أكاديمية الفنون وأثرها)
١٩٧٩ ٦ ٢٠	الأخبار	مهدى الخطيب الشعر العربي صاحب باعني (لقاء صحفى)
١٩٧٩ ٩ ٢٣	أخبار اليوم	عليه فردي استثناء ١٩٧٨ (حوار حول أهم الإنجازات الثقافية في عام ١٩٧٨)
١٩٧٩ ٧ ١٥	ملحق جريدة الرؤى العام المكوينية	حسن شاه لقاء مع الشاعر الأديب صلاح عبد الصبور
١٩٧٩ ٧ ٢٢	أكوير	بركسام رمضان الشعر الحديث، هل أنشأنا جديداً؟
١٩٧٩ ٩ ٢٣	أكوير	لقاء صحفى
١٩٨٠ ٢ / ١٠	أكوير	فتحي الأبياري حوار قصير جداً مع صلاح عبد الصبور
١٩٨٠ ٣ / ١٩	الأيام	عبد المال حمامي للمناس، القاعدة وليس الاستثناء (لقاء صحفى)
١٩٨٠ ٤ ١٦	الأخبار	أحمد موبلم سوق الكتاب: جنة الأبناء - جهنم الآباء (لقاء صحفى)
		سعيد رمضان لقاء مع صلاح عبد الصبور
		حسن شاه صلاح عبد الصبور يحن.

١٩٨٠/٩	القصة	محمود العرب لقاء أدبي مع صلاح عبد الصبور مناصب لرج
١٩٨٠/٩	الغزل	مع صلاح عبد الصبور صلىة الناس
١٩٨٠/١٠/٩	الجملة (الشارقة)	لا يبدى فيها اختارات في الأقدار من مناصب - عبد الصبور يصرخ وهو على أبواب الخمسة (لقاء صهي)
١٩٨٠/١٠/١٩	الجملة (لندن)	صلاح عبد الصبور شق زهران فأصبح شاعرا محدثي العقل
١٩٨٠/١٠/٢٢	الأخبار	حوار مع صلاح عبد الصبور مصطفى عبد القوي
١٩٨٠/١١/٩	الأهرام	جملات الطفاة إلى أين ؟
١٩٨١/٥/٣٠	الحان	الحان لحاور صلاح عبد الصبور حسان عطران
١٩٨١/١٠	الصحوة	آخر حوار مع صلاح عبد الصبور

ثانيا : أعمال عن صلاح عبد الصبور

١ - فصول في كتب

١٩٥٥	القاهرة	محمود أمين العالم في الطفاة المصرية شعر صلاح عبد الصبور وعصاف الشعر الحديث ١٩٦١ - ١٩٦٢
١٩٦١	القاهرة	لوس حوص دراسات في أدب الحديث : شاعر ماكر يعرف أصول لغة - ص ١٨٧ - ١٩٥
١٩٦٢	بيروت	نازك الملائكة لغتها الشعر المعاصر : قصيدة رحلة في الليل من ديوان : الناس في بلادى : ص ٨٧ - ٨٩ قصيدة السلام من ديوان : الناس في بلادى : ص ١٠٦ - ١٦٢
١٩٦٣	القاهرة	البيانات المعاصرة في النقد الأدبي : ظاهرة التجهيد في الشعر جديد : قصيدة - طر : صلاح عبد الصبور ص ٣٠٤ - ٣٠٥
١٩٦٣	القاهرة	رشاد رشدي مقالات في الأدب والنقد : كتاب أحداث : ص ٣٤ - ٤١
١٩٦٤	القاهرة	محمد كمال زكي نقد : دراسة تطبيق : النموذج الجديد .. الناس في بلادى : ص ١٧٠ - ١٩٢
١٩٦٤	بيروت	جيل كمال الدين الشعر العربي الحديث : روح العصر : صلاح عبد الصبور : ص ٤٤٣ - ٤٦٨
١٩٦٤	القاهرة	لوس حوص دراسات في نقد والأدب : الشعر : الطريق المسدود .. ديوان نقول لكم : ص ١٧٩ - ١٩٢
١٩٦٤	القاهرة	ماهر حسن فهمي الأدب وأحياء في المجتمع المصري المعاصر : المجاهات الشعر : الاتجاه الوطني : ص ٧٤ - ٧٨
١٩٦٤	القاهرة	محمد شيمى هلال النقد الأدبي الحديث : صياغة الشعر .. قصيدة رمزية : طفل : لامتياز صلاح عبد الصبور : ص ٤٥٥ - ٤٥٩
١٩٦٤	القاهرة	محمد النورسي

«عجوب الشكل القديم - ديوان قول لكم» ص ٩٦ - ٩٨
«الغزة الحية في الشكل الجديد» ديوان الناس في بلادى» ص ١٠٩ - ١١٦
«الوحدة الحورية في الشكل الجديد» ديوان الناس في بلادى» ص
١٢٨ - ١٣٠
«أخطار في الشكل الجديد» أبيات من شعر عبد الصبور» ص ١٣٢ - ١٣٣
«الغزة الشكل والمضمون» دفاع عن شعر عبد الصبور» ص ١٤١ - ١٤٥
«الحمد والروح» أغنية من فينا من ديوان أنطام الفارس القديم» ص
١٤٦ - ١٤٨

«إبوت والسباب» صلاح عبد الصبور وقصيدة لإبوت» ص ٣٧٦ - ٣٧٩
«تجديد الشكل في الشعر والسرعة» وصف عبد الصبور للناس في بلادنا» ص
٣٧٨ - ٣٨٣
«المتعلق ضروري ولكنه لا يكل» استعارة الشاعر صلاح عبد الصبور للشكل
القديم» ص ٤٠٦

عز الدين محمد

لوراء على الفكر العربي المعاصر» شاعر من مدينتي» ص ٢٧٥ - ٢٨٦ (حول
ديوان «الناس في بلادى» و «رحلة في الليل»)

أحمد محمد اعرجي

الظلمة العربية في الشعر الحديث» النقد بين الموضوع والمزج» ص ٢ - ١٢ (حول
قصيدة عبد الصبور «أفلاك في زمن جريح»)

عز الدين إسحاق

الشعر في إطار العصر القوي» قصيدة لوضع» صلاح عبد الصبور» ص
٧٠ - ٧٢» قصيدة سألته» ص ٧٨ - ٨٠

فهي الأبياري

الأم» حكايات وقصص» صلاح عبد الصبور وحديث عن الأم» ص
١١١ - ١١٢

عز الدين إسحاق

لشعر العربي المعاصر

قصيدة «لحن» من ديوان «الناس في بلادى»

ص ٢٣٣ - ٢٣٧» معارضة الشعر المعاصر»

مراجعة» مناساة الخلاج» ص ٢٤١ - ٢٤٦

«أنطام الفارس القديم» ص ٣٤٠ - ٣٤١

شكري عباد

تجارب في الأدب والنقد» مناساة الخلاج بين الشعر والنثر» ص ١٤٨ - ١٥٥

نورسي عروص

النزعة والأدب

«إخلاص بنفوت» ص ١٠٥ - ١١٨» «إخلاص بالحب» ص ١١٨ - ١٣٠

انطونيوس ميخائيل

توصيات في الشعر العربي الحديث» أقول لكم..» مناساة الخلاج» ص

١٩٧ - ٢٠٨

عز الدين إسحاق

الأدب وفنونه (ط ٤)» قصيدة لملك لك» صلاح عبد الصبور» ص

١٧٤ - ١٧٧

عز الدين إسحاق

شعرنا الحديث إلى أين؟

«الناس في بلادى» ص ١٢٣ - ١٢٤

غربة الشاعر الحديث» «رحلة في الليل» ص ٢٢٩ - ٢٤٣

١٩٦٩	القاهرة	من موزية ترجمة سعد مصلوح حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - صلاح عبد الصبور - ص ٦٠ - ٦٥
١٩٧٠	بيروت	سامي خشبة شخصيات من أدب المقاومة - مناسفة الخلاج - ص ٣٧ - ٥٣
١٩٧٠	القاهرة	حسن توفيق المجاهدات الشعرية - صلاح عبد الصبور - ص ١٤ - ١٧
١٩٧٠	القاهرة	ماهر حسن فهمي الحنين والغيرة في الشعر العربي الحديث - النظرية الفكرية - ص ١٤١ - ١٤٤ و ١٤٧ - ١٥٢ المؤلف الجديد - ص ١٦٥ - ١٦٧ ألوان واصوات - ص ٢١٠ - ٢١٢
١٩٧١	القاهرة	عز الدين الأمين نظريته الحنن المتجدد وتطبيقها على الشعر - مع صلاح عبد الصبور ونزلة الملائكة - ص ١٠٥ - ١٢٩
١٩٧٢	القاهرة	أحمد كمال زكي النقد الأدبي الحديث - الحياة المصرية العامة - ص ١١١ - ١١٨
١٩٧٢	بيروت	سامي خشبة لصاحب معاصرة في المسرح المسرح الشعري والتجديد في المسرح : صائر ليل .. والقاتل .. والمخرج ص ١٩٩ - ٢١٤ ليل والمخزون : قصة الحيل المتصالح بين السجود والملكيات ص ٢١٥ - ٢٢٢ ليل والمخزون : القصة القديمة والمسرحية الثانية ص ٢٢٣ - ٢٣٠ ليل والمخزون وحلم الفرسان المهرمين ص ٢٣١ - ٢٣٩
١٩٧٢	بيروت	غالي شكري لثافتنا بين نعم ولا - الأدب المصري بعد الخمسين من برزخ كثرته - ص ٥١ - ٧٧
١٩٧٣	بيروت	محمود أمين العالم الوجد والقناع في مسرحنا العربي المعاصر - مناسفة الخلاج بلا مناسفة ص ٢٥٨ - ٢٦٥ الأميرة تتظفر - ص ٢٦٦ - ٢٧٢
١٩٧٥	القاهرة	رجاء عبد فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق - دراسة تطبيقية لفلسفة الالتزام في الشعر والمسرح والرواية - ص ٣٠٥ - ٣١٩ و ٣٢٤ - ٣٣٠
١٩٧٥	القاهرة	عبد المحسن بدر حركات التجديد في الأدب العربي - الواقعية - ١٩٤٥ - ١٩٦٤
١٩٧٥	القاهرة	ص ١٨٧ - ١٩١ (حول نظرية عبد الصبور إلى الواقعية في شعره)
١٩٧٥	القاهرة	عبد يسرى في الشعر والشعراء - القسم التطبيقي - صلاح عبد الصبور - ص ٢٣٩ - ٢٤٥
١٩٧٥	القاهرة	محمد أحمد العزب دراسات في الشعر والمسرح وقصة الشعر الحر - ص ١٣٠ - ١٣٢ (حول ملامح المسرح الشعري عند عبد الصبور)
١٩٧٦	القاهرة	عبد العالي انعامي هزلاء يقرءون في السهاسة والأدب - صلاح عبد الصبور - ص ١٦٩ - ١٧٧
١٩٧٦	القاهرة	علي عزت اللغة والدلالة في الشعر - التجديد في الشعر العربي - ص ٣٧ - ٤١
١٩٧٧	القاهرة	انس داود الأسطورة في الشعر الحديث - المؤثرات الأجنبية في استخدام الأسطورة في الشعر العربي المعاصر - ص ٢٠٩ - ٢١١ و ٢٤٦ - ٢٤٨ و ٤٠٥ - ٤٠٨
١٩٧٧	الخرطوم	عبد القدوس الحام مقالات نقدية - الشعر العربي - ص ٩٦ - ٩٩
١٩٧٧	القاهرة	شوقي طهيب الشعر وطراجه الشعبية على مر العصور في الشعر الحديث - ص ٢٣٧ - ٢٣٨ حول شعره في لحظة أول جنس في رفع على ميناء علم الوطن المضي

١٩٧٧	القاهرة	محمد فتح أحمد الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، صلاح عبد الصبور ورموز اختالات العصبية .. رموزه تدور حول ثلاث الحب والحزن والطموح الإنساني، ص ٢٧٨ - ٢٨٩
١٩٧٨	بيروت	زكي عجب محمود مع الشعراء وما هكنا الناس في بلادى، ص ١٥٤ - ١٥٩
١٩٧٨	القاهرة	محمد أحمد العزب ظواهر التردد اللغوي في الشعر المعاصر، التردد على كلمة، ص ١٥٦ - ١٦٥
١٩٧٩	القاهرة	محمد إبراهيم أبو سنة دراسات في الشعر الحديث، البداية والنهاية، ص ٧٥ - ٧٩ (حول صلاح عبد الصبور وديوانه، الناس في بلادى، اللغوي تحت إله الأنظار)، الاتجاه الفلسفي في شعر صلاح عبد الصبور، ص ١٢١ - ١٢٦
١٩٧٩	القاهرة	كامل السوالموني دراسات في النقد الأدبي المعاصر، قضية الشعر الحر، ص ١٦٤ - ١٦٥ (حول نقد العقاد لصلاح عبد الصبور)
١٩٨٠	القاهرة	نبيل فرج مواقف قديمة، صلاح عبد الصبور، ص ١٩٩ - ٢١٣

مقالات نقدية

١٩٥٦ / ٥	الأدب	محمد مصطفى بدوي حول سويته قاهرية
١٩٥٦ / ٥ / ٢٩	الجمهورية	رشدي صالح إسم قرية دنشواي
١٩٥٦ / ٩	الأدب	محمد خليل عامر إلى لوزكا - مهادلة قنطرة صلاح عبد الصبور
١٩٥٦ / ٩ / ١٩	الجمهورية	كامل الشناري برقيات الشعراء
١٩٥٦ / ٧		عبي الدين إسماعيل يا مجسى .. يا مجسى الأوحاد
١٩٥٦ / ٨	الجمهورية	بدر الدين حول ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادى، والتحرر الشعري
١٩٥٦ / ١٠ / ١٥	روز اليوسف	فردى المعتل الشعر في محسن الأدب
١٩٥٧ / ٣	الأدب	ملك عبد العزيز الشعر في الحركة، سكتك، لصلاح عبد الصبور
١٩٥٧ / ٤ / ٢٤	الأخبار	أنيس منصور الناس في بلادى
١٩٥٧ / ٤ / ٢٤	النساء	علي الراعي نظرة في ديوان، الناس في بلادى، عبد الصبور عاشق شعبي ولحن للقلوب
١٩٥٧ / ٤ / ٢٥	صباح الخير	رجاء النقاش شاعر كبير من صفوف الشباب
١٩٥٧ / ٥	الرسالة الحبيبة	عمود أمين العالم الناس في بلادى
١٩٥٧ / ٥	الطاقة الوطنية	ع ب الناس في بلادى
١٩٥٧ / ٦	الأدب	عبد الله الشفيق الناس في بلادى

١٩٥٧ / ٦	الأدب	بيت الشاطئ الناس في بلادى نجيب سرور
١٩٥٧ / ٧	الرسالة الخفية	أزمة الشعر الحديث محمى الدين محمد
١٩٥٧ / ٧	الأدب	الناس في بلادى - شاعر من مدينى أسعد زدركى
١٩٥٧ / ٧	شعر	الناس في بلادى كمال عبد الرؤوف
١٩٥٧ / ٧ / ٦	الإقامة	دفاع عن الشعر الجديد إيليا الحورى
١٩٥٧ / ١١	الأدب	شعر عبد الصبور بن المعرفة والتجربة أحمد عبد الحطى حجارى
١٩٥٧ / ١١	الأدب	لرأت العدد القاصى من الأدب - أغنية عطرفة لطفى الحورى
١٩٥٧ / ١١ / ٢٧	المساء	الأدب المعاصر في حالة تناقض مع المجتمع الجديد - محمود تيمور الأدب الحرفى الوحيد في مصر
١٩٦٠ / ١ / ٥	المساء	فاروق القاصى الصحافة والثقافة
١٩٦٠ / ٣ / ١٩	المساء	جيبى عبد الرحمن حول الشعر الحديث
١٩٦٠ / ٤	المساء	عز الدين إسماعيل صور من الشعر الجديد إسماعيل الحبرون
١٩٦٠ / ٧ / ١١	روز اليوسف	ولكني ألق على كتفه رد على طاعة نشرها صلاح عبد الصبور في روز اليوسف في (١٩٦٠ / ٧ / ٤)
١٩٦٠ / ٧ / ١٦	الإقامة	فؤاد دواره نحن وأكتاف من سبقونا تنطق على مقال صلاح عبد الصبور المنشور في روز اليوسف في ١٩٦٠ / ٧ / ٤
١٩٦٠ / ١١	الأدب	فاروق شوبه صلاح عبد الصبور
١٩٦٠ / ١١	الأدب	عبد المنعم حواد يوسف صلاح عبد الصبور والشعر العاطل
١٩٦١ / ١ / ١٧	الكواكب	صالح جروت في الأسبوع مرا (حول شعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد الحطى حجارى)
١٩٦١ / ٣ / ١٨	أميلار فيرم	ركى نجيب محمود أه هكدا الناس في بلادى
١٩٦١ / ٤	الأدب	أحمد مالى حسن عبد الله الحردوس ومشرية النقد والتجديد
١٩٦١ / ٤	المساء	ملك عبد الحريز ديوان «أقول لكم» وأزمة الإنسان المعاصر
١٩٦١ / ٦ / ٣٠	الجمهورية	أويس هوش الطريق المسود - تنطق على ديوان «أقول لكم» محمد مندور
١٩٦١ / ٧ / ١٩	الجمهورية	الشيء الحزين - تنطق على ديوان «أقول لكم» فاروق القاصى
١٩٦١ / ٧ / ٢١	المساء	ديوان «أقول لكم» عائشة عبد الرحمن
١٩٦١ / ٧ / ٢١	الأمرام	ديوان «أقول لكم» أحمد عباس صالح
١٩٦١ / ٧ / ٢٢	الجمهورية	ماذا يا جمعى الدكتور مندور ؟ «أقول لكم»

١٩٦١ / ٨	المجلة	فؤاد دويلاه أقول لكم
١٩٦١ / ٨ / ٤	الأخبار	جلال العشري هكذا قال صلاح عبد الصبور (حول ديوان «أقول لكم»
١٩٦١ / ٨ / ١٢	الإذاعة	فؤاد دويلاه «أقول لكم» .. وسط مدرسة إيلوت على الشجر الجديد
١٩٦١ / ٩	الآداب	إبراهيم شعراوي كل أبواب الفن تحمل مفتاحها (حول ديوان «أقول لكم»)
١٩٦٢ / ١ / ٢٧	الإذاعة	رشدي صالح «ماذا قيل منهم للتاريخ» رجاء النقاش
١٩٦٢ / ٣	الآداب	هل للشعر العربي الجديد فلسفة ملك عبد العزيز
١٩٦٢ / ٤	المجلة	ديوان «أقول لكم» وأزمة الإنسان المعاصر
١٩٦٢ / ٤	الشعر	فؤاد دويلاه «أقول لكم» رجاء النقاش
١٩٦٢ / ٨	الآداب	نقد «مذكرات قصيدة الصوفي بشر الخاق» لصلاح عبد الصبور
١٩٦٢ / ١٠	الآداب	موسى الشعراوي «أقول لكم» فاروق منيب
١٩٦٢ / ١٠ / ١٢	الجمهورية	الشعر في الحركة محمد إبراهيم أبو سنة
١٩٦٣ / ١ / ١٨	النساء	أين يلف الشعر الجديد ؟ فاروق منيب
١٩٦٣ / ٢ / ٢	النساء	لصال دنشواي علامة مطبوعة في حركتنا القومية - قصيدة «شقي زهران» للشاعر صلاح عبد الصبور
١٩٦٣ / ٥	المجلة	عبد الحبار دواء البصري دفاع عن العروض للوروث (حول مقال عبد الصبور المنشور في المجلة في ١٩٦٣ / ٣)
١٩٦٣ / ٥ / ٢٨	الكواكب	صلاح جودت في الأسبرع مرة .. قصيدة شاعر ناب وأتائب (يلجج عبد الصبور لأنه لا يعتقد في شعره الجديد)
١٩٦٣ / ٦	المجلة	محمد الشيبان رأى في صلاح عبد الصبور
١٩٦٣ / ٦ / ٤	الكواكب	كمال النجمي أخرى بين الشعر والنثر (عن أصوات الشعر)
١٩٦٣ / ١١	المجلة	خليل شكري مفهوم (المدالة عند شعرائنا الجدد
١٩٦٤ / ١	الشعر	عز الدين إسماعيل اصبح الأسطوري في الشعر المعاصر
١٩٦٤ / ٢	الشعر	غالي شكري قصيدتان لصلاح عبد الصبور «رحلة في الليل» و«الظل والصلب»
١٩٦٤ / ٢ / ٢٠	الجمهورية	رجاء النقاش لغة الشعر ولغة الحياة
١٩٦٤ / ٢ / ٢٥	الكواكب	زيب حسن سهر القلماوي تقول .. نكت لينة ليست أعباء مكشوفة
١٩٦٤ / ٣ / ١٠	المجلة الجديدة	عامر محمد عيسى مكتبة الثقافة : ماذا أقول لكم

١٩٦٤ / ٥	الآداب	أحمد كمال زكي الموجد الجديد (أعيد نشرها في «نقد ودراسة وتطبيق» في القاهرة ، ١٩٦٤)
١٩٦٤ / ٥ / ٢١	الجمهورية	يوسف إدريس «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤ / ٥ / ٢٥	روز اليوسف	إحسان عبد القدوس خواطر ليلة حول ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤ / ٥ / ٢٨	صباح الخير	مصطفى محمود الشاعر المتصوف صلاح عبد الصبور
١٩٦٤ / ٦	الشعر	هي الدين محمد بين شاعرين «عبد الصبور وأنطونيو ماسادور»
١٩٦٤ / ٦ / ٣	آخر ساعة	محمد توفيق ماذا يقول الديوان الثالث «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤/٦/٢٢	روز اليوسف	«محمد عبد الخطي حجازي الحزن في ثلاثة ديوانين» «الناس في بلاد» و «أقول لكم» و «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤/٦/٢٧	أخبار اليوم	نالد شاعر الأحرار صلاح عبد الصبور
١٩٦٤/٧	الشعر	مجاهد عبد النعم مجاهد ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤/٧/٢٤	الصور	محمود أمين العام الشاعر والحقيقة
١٩٦٤/٧/٢٨	الكواكب	كمال النجدي الفارس وأحلامه والتزامه
١٩٦٤/٨	الشعر	عبد النعم مجاهد أحلام فارس غالب شكري
١٩٦٤/٨	الشعر	لصديقات ومرسلات بصيفات (عن ديوان أسلام الفارس القديم)
١٩٦٤/٨/٧	الأهرام	لويس عوض إخلاص باثوث (أعيد نشرها في «الثورة والأدب» في القاهرة ١٩٦٧)
١٩٦٤/٨/١٤	الأهرام	لويس عوض الإخلاص بالحلب (أعيد نشرها في كتاب «الثورة والأدب» في القاهرة . ١٩٦٧)
١٩٦٤/٨/٢٨	الأهرام	عبد القادر القط النقد الأدبي وحل الألفاظ (حول مقالتي لويس عوض عن ديوان صلاح عبد الصبور «أحلام الفارس القديم»)
١٩٦٤/٩	شعر	محمد عبد الله الخطفي أحزان الفارس
١٩٦٤/١٠	الآداب	معي بسيم فلاح عن الفارس الجديد - الدكتور لويس عوض عطف كتاب الفارس القديم
١٩٦٤/١٠	الرسالة	محمد النجدي رسالة - مزايا الشكل الجديد في الشعر
١٩٦٤/١٠	الرسالة	عبد بدوي رد على رسالة الدكتور النجدي
١٩٦٤/١١	الآداب	عبد الحكيم عبد السلام حول مزعم الأدياء العرب
١٩٦٤/١١	الآداب	غالب حس قصايا الأدب والأدياء : معركة حول الأدب والموقف
١٩٦٥/١	الآداب	محمد النجدي من ديوان أسلام الفارس القديم «أغنية من فينا»

١٩٦٥/١	شعر	مهي الدين محمد الروح الشكري
١٩٦٥ / ٢	الآداب	محمد التريحي «أخيه من ليلى من ديوان أسلام القلوس القديم» محمد غريب
١٩٦٥ / ٢ / ٦	الإذاعة	كتابنا عاكسون .. ت . م . إبيوت (رد على مقالة لصالح عبد الصبور عن ت . م . إبيوت المنشورة في الأهرام في ٢٢ / ١ / ١٩٦٥)
١٩٦٥ / ٥ / ٢	الآداب	عيسى حافظ أسلام القاهر القديم والتزاماته
١٩٦٥ / ٣	الآداب	محمد كمال دراسة الدكتور التريحي للعبادة «أخيه من ليلى»
١٩٦٥ / ٤	الشعر	عز الدين إسماعيل ظاهرة الغزل في شعرنا الحديث (حول ديوان «أسلام القلوس القديم»)
١٩٦٥ / ٦ / ١٩	الإذاعة	بدون توقيع اجعل الثالث . هل هو وهم أم حقيقة ؟
١٩٦٥ / ٦ / ٢٠	النساء	كمال بشارت الفرح الجديد إلى أين يتجه ؟
١٩٦٥ / ٧ / ٥	روز اليوسف	أحمد حجازي جاهليون ومحدثون في التوسم الماضي (حول أسلام القلوس القديم لصالح عبد الصبور)
١٩٦٥ / ٨ / ٦	الأهرام	عائشة عبد الرحمن الثورة والقطا
١٩٦٦ / ٢ / ٢	آخر ساعة	عبد المنعم صبحي هل هو موسم الشعر ؟
١٩٦٦ / ٢ / ٣	الجمهورية	شكري عباد «مأساة الحلاج»
١٩٦٦ / ٢ / ١٠	صباح الخير	مصطفى محمود «مأساة الحلاج»
١٩٦٦ / ٢ / ١٨	المصور	محمود أمين العالم «مأساة الحلاج» بلا مأساة
١٩٦٦ / ٣	الآداب	مطاع عطادي مسألة المماناة في الشعر الحضاري - عبد الصبور من أبرز شعراء المماناة وكانت له انطلاقته الجاهلية
١٩٦٦ / ٤	الفكر المعاصر	جلال الشكري رأى في «مأساة الحلاج»
١٩٦٦ / ٤	المسرح	ببيل فرج «مأساة الحلاج»
١٩٦٦ / ٤ / ١٠	الكتاب العربي	جمال بدران القصة والمسرح والنقد (حول «مأساة الحلاج» لصالح عبد الصبور)
١٩٦٦ / ٤ / ١١	الأخبار	جليل البنداري أنا والنجوم (حول «مأساة الحلاج» التي نعرضها للمسرح سعد أودش)
١٩٦٦ / ٤ / ١٤	الفكر المعاصر	جلال الشكري رأى في كتاب «مأساة الحلاج» لصالح عبد الصبور
١٩٦٦ / ٥	المسرح	فاروق عبد الوهاب مكتبة المسرح (مأساة الحلاج)
١٩٦٦ / ٥ / ١٠	الكتاب العربي	التحرير تيارات في المثالات والنصائح (رد على مقال «الفن والحياة» لصالح عبد الصبور المنشور في الأهرام في ٢٨ / ٤ / ١٩٦٦)
١٩٦٦ / ٦	الآداب	ببيل فرج «مأساة الحلاج»

١٩٦٦ / ٦ / ٢	المساء	شوقي محسيس «مسألة الحلاج»
١٩٦٦ / ٦ / ٢	المساء	شوقي محسيس صلاح عبد الصبور وشرح الشعرى
١٩٦٦ / ٧	الآداب	عبد القادر القط «مسألة الحلاج»
١٩٦٦ / ٨	الآداب	عز الدين إسماعيل «مسألة الحلاج»
١٩٦٦ / ٨	الآداب	رياض صدق إلى الأستاذ صلاح عبد الصبور
١٩٦٦ / ٩	الآداب	كامل البرقي ندوة الآداب «مسألة الحلاج»
١٩٦٦ / ١٠ / ١٠	الكتب المرقية	جلال العشري «مسألة الحلاج»
١٩٦٦ / ١١ / ٥	الإذاعة	محمد سعد من داخل المسرح القومي
١٩٦٦ / ١٢	العلوم	رياض الصوري «الناس في بلادى»
١٩٦٦ / ١٢ / ١٧	الإذاعة	حسن محب مع الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي
١٩٦٧ / ١ / ٢٣	روز اليرموك	أحمد عبد المعطي حجازي ليس بالآداب وحده .. فيها التراث
١٩٦٧ / ٢	المجلة	أحمد عبد المعطي حجازي صلاح عبد الصبور وشرحته الشعرية «مسألة الحلاج»
١٩٦٧ / ٣	الآداب	مجاهد عبد «دمع مجاهد» قرأت العدد الخاص من الآداب : الإبحاث
١٩٦٧ / ٣	الآداب	محمد الحناوي الإنتاج الجديد : مسألة الحلاج
١٩٦٧ / ٣	الآداب	مروان الآداب في القاهرة احتفالات عبد العلم
١٩٦٧ / ٤	الآداب	عبد القادر القط «مسألة الحلاج»
١٩٦٧ / ٤ / ١٦	الجمهورية	أحمد عبد الحميد «مسألة الحلاج»
١٩٦٧ / ٤ / ٢١	الأهرام	وحيد النقاش «مسألة الحلاج»
١٩٦٧ / ٤ / ٢٢	الإذاعة	محمد بركات الأزهر يقدم «الحلاج الشهيد الكلمات
١٩٦٧ / ٤ / ٢٩	الإذاعة	محمد جلال سأل .. ولكن بلا غضب
١٩٦٧ / ٥ / ٢٠	الإذاعة	عبد القادر حميدة الحركة الأدبية لم تم ولم تمت
١٩٦٧ / ٦ / ١٧	الإذاعة	حسن محب كتاب المظفر محمد البيه عبد الناصر
١٩٦٧ / ٦	الآداب	فاضل قامر عبد الصبور وشرح إليوت .. بين مسألة الحلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية
١٩٦٧ / ٩	المسرح	طاروق عبد القادر الصدق التاريخي والصدق الفني في «مسألة الحلاج»
١٩٦٧ / ١٠	المسرح	التحرير «مسألة الحلاج» على مسرح الجيب بالإسكندرية
١٩٦٧ / ١٠ / ٧	الإذاعة	محمد بركات «مسألة الحلاج» في الإسكندرية

١٩٦٧ / ١٠ / ١١	أمر ساعة	نبيل بدران «أمساء الحلاج»
١٩٦٧ / ١٠ / ٣٠	روز اليوسف	أحمد عباس صالح «أمساء الحلاج» والسقطه فلهلكه
١٩٦٧ / ١١	الكتاب	بياء طاهر ميزان الكون
١٩٦٧ / ١١	المرح	كمال عبد الإعراج والتكديك في «أمساء الحلاج»
١٩٦٧ / ١١	المرح	منير عامر ليلة في ظل العاصفة والحلاج
١٩٦٧ / ١١ / ٢	الجمهورية	التحرير من «أمساء الحلاج»
١٩٦٧ / ١١ / ١٤	الكواكب	عزت الأمير أمساء الحلاج
١٩٦٧ / ١١ / ٢٥	المساء	إسماعيل مهندي أبو الحسين الحلاج بين الأمساء والشعرية
١٩٦٧ / ١٢	الكتاب	مصطفى القبط رد على نقد (حول ما كتبه بياد طاهر عن عبد الصبور في الكتاب في ١٩٦٧ / ١١)
١٩٦٧ / ١٢ / ١٣	أمر ساعة	يوسف السباعي «أمساء الحلاج»
١٩٦٨ / ٢	الآداب	فاصل ناصر أمر ميلاد جديد للشعكابة الشعرية
١٩٦٨ / ٣ / ١٦	الإذاعة	محمد جلال لأله يهجم كل القاد
١٩٦٨ / ٦ - ٥	المرح والسبا	محمد بركات «أمساء الحلاج»
١٩٦٨ / ٦	الفكر المعاصر	(كي) حبيب محمود هل هذا كل ما يلى ؟
١٩٦٨ / ٩	للمرغ والسبا	لاروي عبد القادر وجلال العشري ومحمد بركات مهرجان للمسرح بالإسكندرية وأمساء الحلاج
١٩٦٨ / ٩ / ١٨	أمر ساعة	أسوان غريب هذا الخيل الجديد من الكتاب هل يحقق الأمل ؟
١٩٦٨ / ١٠ / ١٧	الجمهورية	حسن الطباط ماذا يلى منهم للتاريخ
١٩٦٨ / ١١	الآداب	محمد عز الدين المناصرة التاج الجديد : قراءة جديدة لقصتنا القديم
١٩٦٨ / ١١ / ٢	الإذاعة	حسن محب التفاصيل الكاملة للمعركة التي دارت بين أنصار الشعر القديم والحديث .. من أجل هذا السوال : من يهوى بمجازة النوبة هذا العام ؟
١٩٦٩ / ١ / ١٨	الإذاعة	حسن محب ماذا بعد صلاح عبد الصبور ؟
١٩٦٩ / ٢	المجلة	جابر عصفور تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور
١٩٦٩ / ٥	الطبعة	غالى شكرى الآداب المصرية بعد الخمسين من يونيو : العودة والعودة إلى التفرغ في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٦٩ / ٦ / ٩	المجاهير العربية	صلاح عبد الصبور ونظرة في التراث العربى
١٩٦٩ / ٦ / ١١	الفرقة	الشعر ومكانة القيم

١٩٦٩ / ٧ / ٧	روز اليوسف	محمد فتياب ١ مسرحيات لم تكتب بعد « ليل » صلاح عبد الصبور
١٩٦٩ / ٧ / ١٩	الإذاعة	بدون توقيع عندما أصبح في بلادنا وزارة الثقافة
١٩٦٩ / ٩ / ٥	الأخبار	حسن توفيق هذه حياه في الشعر
١٩٦٩ / ١٠	الآداب	سامي خشبة شخصيات من أدب المقاومة : الحلاج النعماني المشرق بين السيف والكنات
١٩٦٩ / ١٠ / ٢٤	المصور	صالح كاطم مولانا رئيس محمد مجلة المسرح
١٩٦٩ / ١١ / ٦	المساء	جلال المشتري « مسافر الليل » تلك الكوميديا السوداء ومنى تكتب للمسرحية شعرا ؟
١٩٦٩ / ١٢ / ٢١	الإذاعة	بدون توقيع موقفنا من القضية
١٩٧٠ / ١	المجلة	جابر أحمد منصور حياتي في الشعر
١٩٧٠ / ١	الآداب	طه حسين الأميرة تنظر
١٩٧٠ / ٢	المجلة	جابر أحمد منصور تصور الزمن والإبداع عند صلاح عبد الصبور
١٩٧٠ / ٤ / ٤	الإذاعة	حسن كعب مسيرة الشعراء من سبأ إلى سدوان
١٩٧٠ / ٤ / ١١	الإذاعة	حسن كعب الأدباء والحرب (حول مسرحية صلاح عبد الصبور « مسافر ليل »)
١٩٧٠ / ٥	الآداب	فؤاد حوارة الثورة في المسرح العربي
١٩٧٠ / ٥ / ١٥	الأمرام	لويس عوض « الأميرة تنظر »
١٩٧٠ / ٦ / ١٨	المساء	سامي خشبة المسرح الشعري
١٩٧٠ / ٦ / ١٩	المصور	رجاء القاشي ليست أزمة قراء وأوراق ولكنها أزمة قراء والمجاهدات
١٩٧٠ / ٦ / ٢٥	المساء	سامي خشبة « ليل والموت » - قصة السيل الطامع بين السيف والكنات
١٩٧٠ / ٧	الآداب	فاصل ناصر شعر صلاح عبد الصبور ، من الفتاة إلى النروما
١٩٧٠ / ٨ - ٧	المسرح	بلز توفيق الأميرة بين الموت والانتظار
١٩٧٠ / ٧ / ٢	المساء	سامي خشبة « ليل والموت »
١٩٧٠ / ٧ / ١٨ - ١١	المساء	سامي خشبة المسرح الشعري والتجديد في المسرح (١) مسافر ليل (٢) الأميرة تنظر
١٩٧٠ / ٧ / ٢٩	المساء	محمد جبريل المعبر الذهبي للرواية حبيب أنوار الكاتب (حول لمس صلاح عبد الصبور
١٩٧٠ / ٨ / ٢٤	روز اليوسف	لاعيان الأدباء الشباب) فاروق عبد القادر
١٩٧٠ / ١٢	المجلة	صلاح عبد الصبور بالإنجليزية حكم ميخائيل
١٩٧٠ / ١٢ / ٥	الإذاعة	الكلمة في شعر صلاح عبد الصبور عل شلش
		« ليل والموت »

١٩٧١/١/٢١	المساء	فاروق صيب مع الناس .. رحلة في الليل وذكرى قديمة
١٩٧١/٣	المجلة	إبراهيم الصديق «أملات في زمن جريح» سيد طلبة
١٩٧١/٣/١١	صباح الخير	عمر من الحب فتحى الجبازى
١٩٧١/٣/٢٨	الأخبار	هذا عمر من الحب عادل البلك
١٩٧١ ٤/٢٥	الأخبار	«ليلي والمجنون» فاروق عبد القادر
١٩٧١ ٤/٢٦	روز اليوسف	«ليلي والمجنون» بيل بدران
١٩٧١/٥/٤	الأخبار	«ليلي والمجنون» سامي خشبة
١٩٧١/٥/٢٠	المساء	«ليلي والمجنون» بيل راجب
١٩٧١/٦	المظلة	«ليلي والمجنون» ماجد صالح السمرالى
١٩٧١/٦	الانلام	صلاح عبد الصبور ، الشعر والخمر
١٩٧١/٦/٦	الأخبار	مهدي الحسنى جول تلك القنوة على الرزية ولا يملك القنوة على الفعل (حول مسرحية «ليلي والمجنون»)
١٩٧١/٦/٧	الأخبار	سواء فتح الله اكتبوا للشعب (حول «ليلي والمجنون») نالد
١٩٧١/٦ ١٠	صباح الخير	أستة ونصها حول «ليلي والمجنون» سامي خشبة
١٩٧١/٧/٢	المساء	«ليلي والمجنون» ، القصة القديمة والمسرحية الثانية
١٩٧١/٧/٨	المساء	ملاحظات مطرج على المسرح من الخارج فرج صادق مكسيم
١٩٧١/٨	المجلة	«ليلي والمجنون» جلال العشري
١٩٧١/١٠/٨	الأخبار	رواء الستار (مداول مسرحيات صلاح عبد الصبور بالنقد) بيل بدران
١٩٧١/١١/٥	الأخبار	«الأميرة تتظر» والمخرج لم يصل بعد محمد تيارنة
١٩٧١/١١/١٣	أخبار اليوم	الأميرة لم تتظر بعد الآن على المسرح فاروق عبد القادر
١٩٧١/١١/٢٩	روز اليوسف	ماذا تتظر الأميرة ؟ سواء فتح الله
١٩٧١/١١/٢٩	الأخبار	بين السندل والقردل .. ياقلبي لا تحزن رشدي صالح
١٩٧١/١١/٣٠	الأخبار	الأميرة التي طال انتظارها حسن عبد الرسول
١٩٧١ ١٢/٣١	الأخبار	لحمة العام الجديد «الأميرة تتظر» فاروق صيب
١٩٧٢/١/١	الجمهورية	محنة الشعر (حول رقصة صلاح عبد الصبور المحقة) لويس عيسى
١٩٧٢/٧/٧	الأهرام	شعراء الرقص (حول جيل صلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي وآخرين)

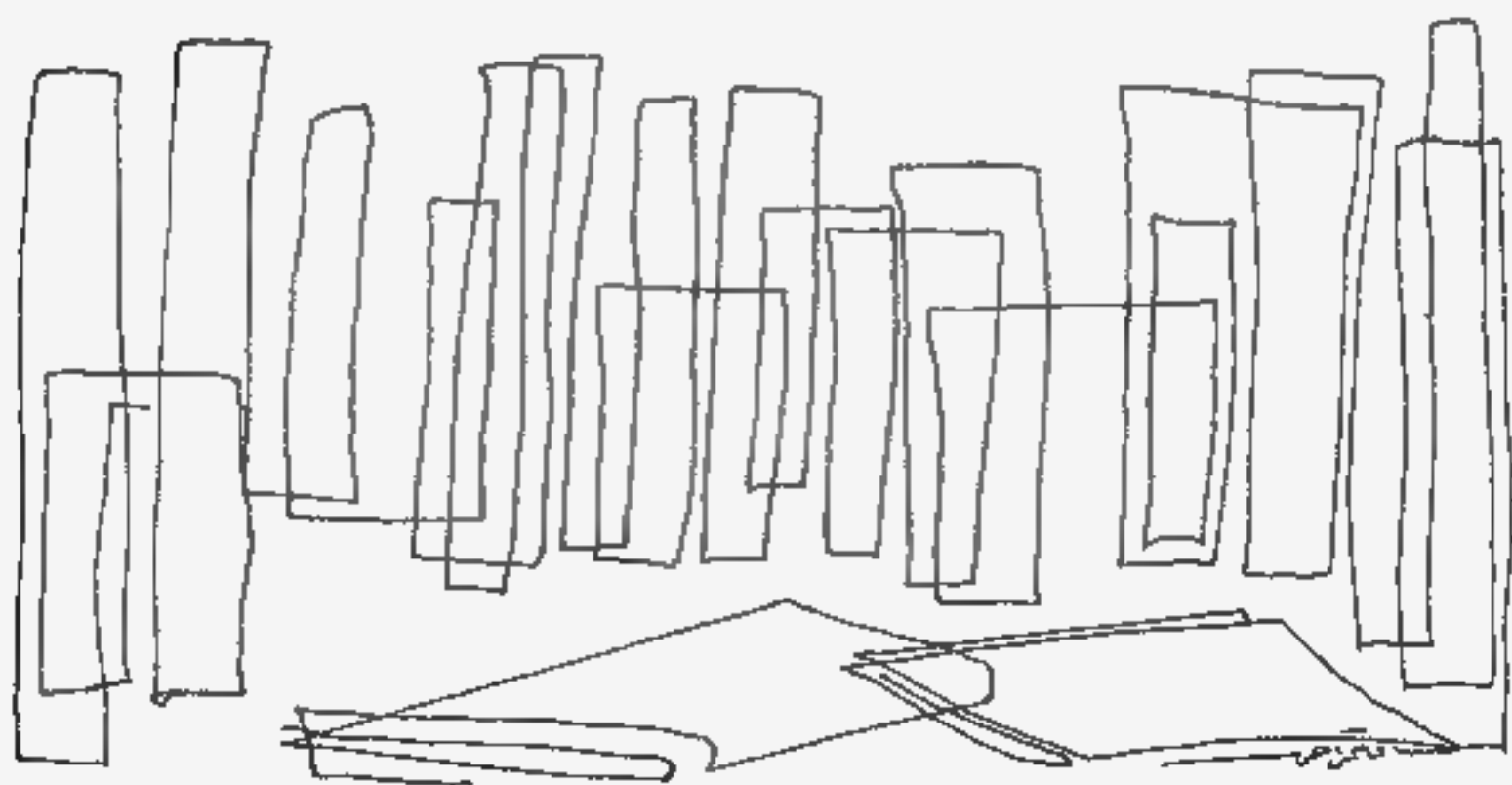
١٩٧٢/٧/٢٢	المحيد	ماهر شفيق فريد نور ٢٣ يوليو والشعر المعاصر
١٩٧٢/٩/٢٥	روز اليرصف	أحمد عبد الباسط هريدى الريف والمدينة والشعراء
١٩٧٢/١١/٣	الأهرام	لؤي موسى شجر الليل
١٩٧٣/٢	المعرفة	رياض عصمت أربعة ألعة مسرحية لصالح عبد القصير
١٩٧٣/٢/١٥	صباح الخير	جميعه كنعانوف صالح عبد القصير وأجمل ما كتب عن المواطنين والحب
١٩٧٤/٩/٢٨	المساء	سامى خشبة المسرح في البلاد العربية
١٩٧٤/٤/١	روز اليرصف	محمد عثمان التحدى الذى واجهه الشاعر في «بعد أن يموت الملك»
١٩٧٤/٤/٤	الجمهورية	فريدة الطاش ماذا «بعد أن يموت الملك»؟
١٩٧٤/٤/٥	الجمهورية	فاروق عيىب «بعد أن يموت الملك»
١٩٧٤/٤/١١	المساء	سامى خشبة «بعد أن يموت الملك»
١٩٧٤/٤/١٥	الأخبار	سواء فتح الله الشاعر والملك
١٩٧٤/٤/٢٢ و		
١٩٧٤/٤/٢٠	أخبار اليوم	محمد لبارك المسرحية لا يهتمها أصحاب البالات البيضاء
١٩٧٤/٤/٢٠	المساء	سامى خشبة «بعد أن يموت الملك»
١٩٧٤/٤/٢٩	الأخبار	سواء فتح الله عندما يكون الشعر بلا صوت
١٩٧٤/٥/٧	الأخبار	رشادى صايح شاهدت هذه المسرحية
١٩٧٤/٦/٢٧	المساء	سامى خشبة العلاقة المفقودة بين العلم والمسرح المصرى
١٩٧٥/١	الطليعة	خيمى حريز دفاع عن الحقيقة لا عن صلاح عبد القصير
١٩٧٥/١/١٩	المساء	ممدوح السكاف من الأصالة الفنية إلى الظبية الأعمى
١٩٧٥/١/٢٣ و ١٩٧٥/١/٢٤ و	الجمهورية	ممدوح «بين والصور» بين كرم والقرنان
١٩٧٦/٣/١٢	الأهرام	أحمد على بدوى «مأساة الخلاج»
١٩٧٦/٣/٢٥	المساء	الممدوح «مأساة الخلاج» والبيوت
١٩٧٦/٧/٣	الإذاعة	محمد بركات من قضايا المسرح المصرى
١٩٧٦/٨/٢٥	آخر ساعة	ماهر شريب فتاة من مائدة الخمرال (حول كتابه «النساء حين يتحلمن»)
١٩٧٧ ١	الندوة	محمد مهران السيد صلاح عبد القصير الشاعر المصرى

		رجاء النقاش
		ملاحظات ثقافية .. هل كان عبد الناصر عدواً للمثقفين ؟ (حول قصيدة عبد
١٩٧٧/١	الغلال	الصبور : هل عاد ذو الوجه الكتيب)
١٩٧٧/٤	الكاتب	محمد إبراهيم أبوستة
١٩٧٧/٥/١	الحديد	أصوات جديدة في الشعر المصري الحديث
١٩٧٧/١١	الكاتب	محمد الشاوي
١٩٧٨/١/٧	المساء	السرح الشعري بعد حرق وعزيز أباظة
١٩٧٨/٣/٩	المساء	سيد البرقي
١٩٧٨/٧	العري	الأسطورة وأثرها في الشعر العربي المعاصر
١٩٧٨/١٢/١٤	صباح الخير	عاد النهر هسي
١٩٧٨	حولية دار الطوم	الصحراء توافد الأدب .. يتجدد الحواء
١٩٧٨/٩	العري	عاد الدين هسي
١٩٧٨/١١	التموحة	حنة ثقافية تواجه الأبداء
١٩٧٨/١٢/٢٧	آخر ساعة	(حول عدم اهتمام النقاد بالشعراء الذين ظهرت بعد صلاح عبد الصبور)
١٩٧٩/١/٧	أكتوبر	علي الراعي
١٩٧٩/٢	الثقافة	النار القاتمة في مسرحية «مأساة الحلاج»
١٩٧٩/٢/٢٤	أخبار اليوم	منير عامر
١٩٧٩/٣/٢١	الأخبار	الشاعر يجلس تحت شجرة الحزن والفرح
١٩٧٩/٣	الموقف العربي	قصيدة أحلام الفارس القديم
١٩٧٩	الرياض	علي الراعي
١٩٧٩/٢/٢٧	الرياض	لججوا بالقدار .. الجبل الصاعد من فناء الكويت
١٩٧٩/٤/١٠	الرياض	(حول لتلهم مسرحية عبد الصبور «عندما يموت الملك» على مسرح الكويت)
١٩٧٩/٤/١٧	الرياض	فراسا بلسلي
١٩٧٩/٥/١٥	الرياض	سأولات طندش كبراء الأبداء
١٩٧٩/٣/٤	المساء	منير عامر
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	الشاعر يجلس تحت شجرة الحزن والفرح
١٩٧٩/٣/٨	الأخبار	مأمون هريب
١٩٧٩/٣/٩	الأخبار	مهمة الناقد
١٩٧٩/٣/١٠	الأخبار	عبد المالك الطمانصي
١٩٧٩/٣/١١	الأخبار	أزمة الشعر بين زعيق الواقعية ورفض نزار
١٩٧٩/٣/١٢	الأخبار	المهرج
١٩٧٩/٣/١٣	الأخبار	مناجيات
١٩٧٩/٣/١٤	الأخبار	(حول مقال مأمون هريب في آخر ساعة في ١٩٧٨/١٢/٢٧ حول رأى صلاح عبد
١٩٧٩/٣/١٥	الأخبار	الصبور في مهمة الناقد)
١٩٧٩/٣/١٦	الأخبار	بركسام رمضان
١٩٧٩/٣/١٧	الأخبار	المرحلة الشعرية .. ماذا انتظت ؟
١٩٧٩/٣/١٨	الأخبار	حلمي سالم
١٩٧٩/٣/١٩	الأخبار	صلاح عبد الصبور يحار في الذاكرة
١٩٧٩/٣/٢٠	الأخبار	المهرج
١٩٧٩/٣/٢١	الأخبار	الإعجاز في الذاكرة
١٩٧٩/٣/٢٢	الأخبار	عزت خطاب
١٩٧٩/٣/٢٣	الأخبار	الهجرة إلى الداخل
١٩٧٩/٣/٢٤	الأخبار	المخرج ونبت الهجرة
١٩٧٩/٣/٢٥	الأخبار	لا بل هي الهجرة
١٩٧٩/٣/٢٦	الأخبار	لا تعظم الهجرة
١٩٧٩/٣/٢٧	الأخبار	لا تعظم الهجرة
١٩٧٩/٣/٢٨	الأخبار	لا .. بل لا تعظم الأدب والنقد
١٩٧٩/٣/٢٩	الأخبار	شمس الدين عروسي
١٩٧٩/٣/٣٠	الأخبار	الفارس القديم يحرق في الذاكرة
١٩٧٩/٣/٣١	الأخبار	مدحة عامر
١٩٧٩/٣/٣٢	الأخبار	قراءة في ديوان «الإعجاز في الذاكرة»

١٩٧٩/٤	الملاح	عبد الفتاح الديدي في ذكرى العقاد .. قضية الشعر الجديد بين طه حسين والعقاد
١٩٧٩/٤	القائمة	مديحة عامر لم فيه رجالية في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٧٩/٧/٦	الكتاب	أحمد عبد الرزاق أمير العلا والعلاج ، صحبة الطهات الترابيدي
١٩٧٩/٧/٦	الأهرام	عبد العزيز شرف صلاح عبد الصبور واستلهام القرآن فيها
١٩٧٩/٧/٢٩	أنكرو	محمد عبد الهادي محمود حلم الشاعر وكواليس النثر
١٩٧٩/٨	الدوحة	عبي الدين محمود هل نحن من أعتاب القافة جديدة ؟
١٩٧٩/٩	الدوحة	محمد عبد الحفي إلهوت والتاريخ العربي
١٩٧٩/٣	الشرق	ملاح الصوفية الجديدة في الشعر العربي الحديث
١٩٧٩/٩/٩	أنكرو	محمد عبد الهادي هذا النهار ، الإحراز في المذاكرة
١٩٧٩/١٠	النهر	محمد فؤاد أحمد التشكيل بنفوس في الشعر العربي المعاصر (حرب ، مذكريات الملك عجيب بن الحبيب)
١٩٧٩/١١/٢٢	صباح الخير	زكي نجيب محمود شهادة ملكر عن عصره (تحدث زكي نجيب محمود عن بعض الشعراء ومن بينهم صلاح عبد الصبور)
١٩٧٩/١٢	الكتاب	محمد عبد الهادي محمود دراسة في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٧٩/١٢	الدوحة	جاء محمد جابر رزق أدب عالمي (حول مقال عبد الصبور ، انشأه الى كرهت شكسبير ، للنشر في الدوحة في ١٩٧٩)
١٩٧٩/١٢	الكتاب	أحمد مرتضى عبده الإلهام والصنعة والشعر العربي الحديث
١٩٧٩/١٢/١	الجريدة	كمال قلته دراسات نقدية : لبارت أدوية
١٩٨٠/١	العري	عبد الله السقاك الشعر انتشر
١٩٨٠/١/٨	المساء	عصام أحمد ببي الحكاية الشعبية في المسرح الشعبي المصري
١٩٨٠/٢	المسرح	أسامة أبو طاب العلاج .. فوس معاناة
١٩٨٠/٢/١	المساء	طلعت شاهين لنالك عرج من عبادة النفرى (حول أثر صلاح عبد الصبور على الشاعر عبد القصور عبد الكريم صاحب ديوان «الزهدم بالمالك»)
١٩٨٠/٣	الدوحة	محمد عبد الحفي صلاح عبد الصبور
١٩٨٠/٣	القائمة	مديحة عامر لم فيه رجالية في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٨٠/٥	الدوحة	عائدة الشريف هؤلاء الكتاب العظام ونسجهم المتواصلة

١٩٨٠/٥	القصائد	مصطفى عبد الطيف السحرى نظرات ونقدات في الأدب والحياة
١٩٨٠ ٦	المروحة	عائدة الشريف محمد مندور ، المعلم والأب
١٩٨٠ / ٦ / ١٦	الأهرام	فتحى العشرى «كتابة على وجه الريح»
١٩٨٠ / ٦ / ١٨	آخر ساعة	مأمون حبيب «كتابة على وجه الريح»
١٩٨٠ / ٧ ١	الأهرام	لويس عوض رسالة مفتوحة إلى صلاح عبد الصبور
١٩٨٠ / ٧ ٣٣	الأخبار	مصطفى عبد الله شعراء القاهرة في لقاء مع أديب الإسكندرية محمد عبد المنعم مجاهد
١٩٨٠ / ٨	القصيدة	قرأت العدد الماضي من القصيدة (حول اللقاء المصحف الذى أجريته بجملة مع صلاح عبد الصبور في ٦ / ١٩٨٠)
١٩٨٠ / ٨	القصائد	ماهر شفيق فريد صلاح عبد الصبور من الإعجاز ... إلى الكتابة على وجه الريح
١٩٨٠ / ٩ = ٩	القصائد	مديحة عامر لم شبة وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٨٠ / ٩	القصائد	مصطفى عبد الطيف السحرى نظرات ونقدات في الأدب والحياة
١٩٨٠ / ٩ / ٤	الأخبار	عبد الرشيد مسرح الطفولة يلتقي ملف صلاح عبد الصبور
١٩٨٠ / ٩ / ١٠	الأخبار	مديحة عامر قراءة في «كتابة على وجه الريح»
١٩٨٠ / ١٠	فصول	عز الدين إسماعيل لوطف التراث في المسرح
١٩٨٠ / ١٠	فصول	علي عطري زايد لوطف التراث في شعرنا المعاصر
١٩٨٠ / ١٠ / ١	المجديد	أحمد شيخ الأبناء عند ظله
١٩٨٠ / ١١ / ٢٠	المساء	العزب الطيب الظاهر الشاعر الشاب بأبي حمزة (حول أثر صلاح عبد الصبور على شعر هذا الشاعر الشاب)
١٩٨٠ / ١٢	المسرح	أسامة أبو طالب المسرح المصري في شهر: «مسافر ليل» على مسرح العليانة
١٩٨٠ / ١٢	الملاح	نصر الدين عبد الطيف كتب وكتاب (حول كتاب عبد الصبور «مقطعات من حياة شهريلو عصره» التي يجمع شعره لربما)
١٩٨١ / ٣ = ١	القصائد	مديحة عامر الحزن وأحلام الفارس القديم
١٩٨١ / ١	فصول	مصري عبد الحميد حنورة الدراسة النقدية للإبداع الفني : «شق وهران» لعبد الصبور
١٩٨١ / ١ / ١	المجديد	محسن خضر المأزون على بيت الحبيب (حول أثر الانحياز والحنين إلى الوطن ، الواقع في ديوانه «الأخبار في الذاكرة»)
١٩٨١ / ٣ / ٢	المسرح	صلاح عبد الصبور في «ليل والضحك» مديحة عامر
١٩٨١ / ٥	القصائد	لم شبة وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور

١٩٨١ / ٥ / ٢١	الأشعار	هل يصح صلاح عبد الصبور أمرا المحرر
١٩٨١ / ٧	قصود	أما قبل (نعمه إلى القراء) أحمد كمال (نكي)
١٩٨١ / ٧	قصود	التشعر الأسطوري للشعر الحديث
١٩٨١ / ٧	قصود	عمر الدين إستاسين منهجوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين
١٩٨١ / ٧	قصود	ماهر شفيق فريد أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث
١٩٨١ / ٧	قصود	محمد فتح أحمد توظيف المثلثة في القصيدة الحديثة
١٩٨١ / ٧	قصود	محمد مصطفى عدارة النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث
١٩٨١ / ٨	الخطبة	مدحة عامر
١٩٨١ / ١٠	الحوار	لم فنية رجالية في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٨١ / ١٠ / ١	الخطبة	ممي أنطوني ، «وئيل الكلمة» أحمد أحمد الشبيبي ، «مسافر كن يعود» إبراهيم أبو حجة ، «مرثية خلق صلاح عبد الصبور» عباس محمود عامر ، «اللحن الخالد»
١٩٨١ / ١٠ / ١	الخطبة	هدى وصل
١٩٨١ / ١٠ / ١	الخطبة	«الأبوة المروغية ووظائفها في شعر صلاح عبد الصبور» عرض . وماتة ماجستير غير منشورة ، نشرت في جامعة إكسي أن بروفانس في فرنسا في ١٩٧٥ كتابا هيم الأمير
١٩٨١ / ٧	قصود	دواوين عبد الصبور الأولى
١٩٨١ / ٧ / ١٢	الشعر	عن الشكل في شعر صلاح عبد الصبور شعر يتألف تاريخ طاعة وتاريخ مجمع



ثالثا : أعمال بلعت أخرى

(أ) أعمال مترجمة لصالح عبد الصبور

Translated Works

1. Semaan, Khalil. *Murder in Baghdad* (ترجمة : عبد الصبور : Hallaj). Leiden, 1972.
2. M'galy, Shaker. *The Princess Waits* (ترجمة : عبد الصبور : 1975).
3. Enay, Mohamed. *Night Traveller* (ترجمة : عبد الصبور : 1980).

Translated Poems

1. Norin, Luciana. Enay, Edward. Faadi. *Anthologie de la Littérature Arabe Contemporaine ; la Poésie*. Paris, 1967.
2. al-Astar, Samar. *Aroutney At Night, A Collection of Poetry*. Cairo, 1970.
3. al-Astar, Samar. *People in my Homeland*. Voice of Egypt MASR.
4. Badawi, M. M. *People of My Country*. *Journal of Arabic Literature*, 1, 1970.
5. Kheir, M. *Knights of the Desert*. Hamid. *Dreams of the Ancient Knight*. *Anthology of Modern Arabic Poetry*. California, 1974.
6. al-Hajj, Omar. *The Hanging of Zahran*. *Anthology of Afro-Asian Poetry*. Cairo, 1971.
7. al-Hajj, M. M. *The Tartars Have Struck*. *Anthology of Afro-Asian Poetry*. Cairo 1974.
8. Badawi, M. M. *My star - my Only star*. *Journal of Arabic Literature*, 2, 1971.
9. Abu-Saleh, Hanr. *Tristesse Un Air Ancien Orient*, 2, 1961.
10. Bochenska, Krystyne Starzynska. *Wiersze,przegląd or. I*, 1972.
11. al-Hajj, Omar. *say Unto You*. *The New Arab*, v. III, No. 3, July - August, 1976.

(ب) أعمال عن صلاح عبد الصبور في المجلات الأجنبية

1. Jomier, Jacque. *La Tragedie de Hallaj*, M.I.D.E.O., 9 (1976), pp. 348 - 354.
2. Semaan, K I H. T S. *Elot's influence on Arabic poetry and theatre*, *Comp. Lit. studies*, 6 (1969), pp. 472 - 489.
3. Moreh, Samuel. *An outline of the development of modern Arabic literature*. *Oriente Moderno*, 55 (1975), pp. 8 - 28.
4. Tremaine, L. *Witnesses to the event in Ma'sai al Hallaj and Murder in the Cathedral*, *The Muslim World*, 67 (1977), pp. 33 - 47.
5. Semaan, K I. *Drama as a vehicle of protest in Nasser's Egypt*. *Int. J. M. E. Studies*, 10 (1979), pp. 49 - 53.
6. Semaan, K I. *Islamic mysticism in modern Arabic poetry and drama*. *Int. J. M. E. Studies*, 10 (1979), pp. 519 - 525 - 531.

1. Grousset, Henri. *Introduction à la Littérature Arabe*, Paris, 1966, p. 295.
2. Habib, Mustafa. *Cultural Life in U.A.R.*, Cairo, 1968, pp. 25, 262-263, 265, 270.
3. Vafkotiis, P. J. *The Modern History of Egypt*, London 1969, pp. 431 - 32, 44 - 46.
4. Azzi, Muhammad. *Regards sur le theatre arabe contemporain*. Tunisie, 1970. p. 70 - 71.
5. Somekh, Sasson. *The Changing Rhythms*, Leiden, 1973, pp. 33 - 34.

- 6 Kilpatrick, Hilary, *The Modern Egyptian Novel*, London, 1974, pp. 12- 16, 126
- 7 Al-Jayyusi, S. K., *Contemporary Arabic Poetry Visions and Attitudes*, in *Studies in Modern Arabic Literature*, (Ed. R. C. Ostle), London, 1975, pp. 52- 53, 59
- 8 Badawi, M. M., *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge, 1975 pp. 216- 218.
- 9 Moreh, S. *Modern Arabic Poetry 1800- 1970*, Leiden, 1976.
- 10 Al-Jayyusi, S. K., *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry* Leiden, 1977, vol. II
- 11 Farid, Amai, *Panorama de la littérature arabe contemporaine*, Le Caure, 1978, pp. 149- 158
- 12 Fontaine, Jean, *mort - Resurrection, une lecture de Tawfiq al Hakim*, Tunis, 1978, pp. 297-98 315
- 13 Long, Richard, *Tawfiq al Hakim playwright of Egypt*, London, 1979, pp. 8, 13, 21, 27, 34, 49.

رابعاً : أعمال مترجمة (لم تطبع)

(أ) ترجمات من الشعر الأوربي

جانك بريفير، قصيدتان

كثافيس : ثلاث عشرة قصيدة

لوركا : سبع قصائد

سلفاتورى كوازيمو : أربع عشرة قصيدة

إليوت : مقاطع من «الأرض الخراب»

برذير : أربع عشرة قصيدة

(ب) مسرحيات :

الخلافة - مسرحية من فصل واحد لأربان (تتضمن أربع مشاهد من الأصل)

جاء بلا ضائع - مسرحية ج. ب. ب. ب.

(ج) ترجمة لعدد من الحكم الإنجليزية إلى العربية

خامساً : ترجمات لبعض الأعمال إلى لغات أجنبية

١ - ترجمة ألمانية لخطرات من معاهد مسرحية ومسار ليل

٢ - ترجمة فرنسية لمسرحية «مسار ليل»

٣ - ترجمة لعدد من القصائد إلى اللغة الإنجليزية

(يقع في ١٠ قصائد)

٤ - ترجمة قصيدة إلى الإنجليزية

٥ - ترجمة قصيدة إلى الألمانية

٦ - ترجمة مختارات (٦) من أشعاره

٧ - ترجمة فرنسية لإحدى القصائد

هذا القسم كله وودنا به أسرة «نصوب» بعد أن حصلت عليه من أسرة الشاعر الراسل



دار الفتك العربى

بيروت - لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

■ تأسست في أواخر العام ١٩٧٤ لجنة ٥٩ مليون طفل وفي عرق في ضوء دراسات قام بها اختصاصيون ببنى فروع التربية

■ أبرز المجالات المتعمقة (٤ - ١٨) عاماً

■ تساعد الطفل ، الذى يمر على بناء شخصيته وتنمية طاقته ليكون أكثر قدرة على مواجهة متطلبات الحياة على مستوى بناء شخصيته والقيام بدوره في وطن عربى موحد

■ تساعد الطفل / الذى يمر على تنمية ذوقه الفنى وتقديم إليه بأسلوب بسيط وطريق مبادئ العلوم الطبيعية والاجتماعية في ضوء البيئة العربية بخصائصها التاريخية واسطورتها المعبرة

■ تقديم المتاحق والمزاج والفرح تنمية طاقات الثلاثة العربية فنياً وعلمياً وادبياً وتنمية قيمهم الوطنية والقومية والإنسانية من خلال تربية حبلة مرتبطة بوطننا العربى الكبير ولطيفه الصغير

■ يساهم في إعداد السلاسل أدباء وعلماء وفنانون عرب أصدرت السلاسل التالية :

٥ - سلسلة الكتب العلمية المبسطة (٨ كتب)

أول سلسلة من نوعها في الوطن العربى لتدور مواضيعها حول معرفة
البيئة العربية وتصدر في ثلاث سلاسل « البيئة العربية » ، « العرب
والعلوم » ، « العلوم والإنسان »
صدر منها : « بيئتنا ما هي » ، « الصحراء والحيث » ، « هذا أنا » ،
« حكاية الأعداد » ، « لغتنا » ، « أصوات عربية »

١ - سلسلة للتشغيل للأطفال (٣٠ كتاباً)

(كرويا نمر - سليم بركات - ابراهيم طمرى - ليلى بنو - كمال عبد
الصمد - فريد زباد)

٦ - سلسلة من حكايات الشعوب (١٦ كتاباً)

٧ - سلسلة حكايات عن الوطن (٦ كتب)

٢ - سلسلة قوس قزح (١٧ كتاباً)

٣ - سلسلة الأنثى الجديدة (٤ كتب)

كتبها : عادل كشاش - زين العابدين الحسى - د. محبوب صبر -
صمد بزمجى

٨ - سلسلة اللغات الفنية

أول مجموعة من اللغات الفنية للأطفال العرب صدر ما
١٢ مخطوطة بالألوان الكاملة

٤ - سلسلة الروايات العلمية :

أول سلسلة من نوعها في المكتبة العربية . بعدما التفت مع الله
براهم
لصالح في قصص ملونة موصلة بصور فوخرافية الموضوعة
لتأية
- أولان المولود لدى الكائنات الحية من حشرات وأسمك وطيور
ودور وكائنات دقيقة
- أسرار العمليات الحيوية في الطبيعة ولج جسم الإنسان
صدر منها : « عندما جلست الصنكوت تنظر » ، « البركات في دائرة
مسلمة » ، « يوم علمت الفكة القديمة »
يصدر قريباً : « الفلك بين عند العرب » ، « زخرفة الظهور طابل
الفلك للفارس » ، « البحر الأحمر »

٩ - سلسلة اللغات التعليمية

أول سلسلة من نوعها تقدم « الحروف » ، « الأرقام » ، « الأشكال » ،
أصوات اللسان حجازى

يصدر قريباً

- مكتبة الأدب العالمى

- مكتبة التاريخ

كتب وردت للمجلة

- لمحاتك الآن تأليف الطيروز (شعر) محمد الأسعد ، دار ابن رشد بيروت
- مطالعة في اللغة الشعرية - محمد الأسعد - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت
- أوراق البارودي : مجموعة شعرية وأربع رسائل جديدة ، دراسة وتحقيق وشرح د. سليم بدواوي ، المركز العربي للبحث والنشر - القاهرة
- تجربة مصر الليبرالية ١٩٢٢ - ١٩٣٦ د. عفاف لطفى السيد المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة
- التطور النحوي للغة العربية ، للمستشرق ج. بروجيتر ، مركز العربي للبحث والنشر - القاهرة
- كتاب البخل ، الحافظ ، تحقيق كان لطفى ، المركز العربي للبحث والنشر - القاهرة
- على ضفاف الواقعة - شمس الدين موسى ، وزارة الثقافة والإعلام العربية
- قصائد لا يموت -
- قلى وخازنة الحرب الأورق -
- حديقة الشتاء -
- الصراخ في الأهل القديمة - محمد إبراهيم أبو سنه دار النهر ، القاهرة
- حقيقه محايوة ، رواية ، تأليف محمود حوى الإسكندرية ، ١٩٨٠
- مثاقفة اللغة عند الإنسان والطفل ، دكتور على عبد الواحد والى - دار بهجة مصر ، القاهرة ١٩٨٠ ، طبعة جديدة
- معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية ، دار بهجة مصر ، القاهرة ١٩٨٠

تنويه

• وقع خطأ في ترتيب فقرات خطاب صلاح عبد الصبور ال خطاب بهي ، وصحفت كالآتي :

• الفقرة الأخيرة في ص ٢٦٩ والتي تبدأ بـ « الواقع أن » وتنتهي بـ « تم قرأت » استكمالها في الفقرة الأخيرة من ص ٢٧٠ التي تبدأ بـ « بعد ذلك » وتنتهي بـ « أحد جوانب هذا الجوهر المتعددة »

• الفقرة في ص ٢٧١ والتي تبدأ بـ « وأود أن أشير الى ما يلي بصدد » الأميرة تنتظر » وتنتهي بـ « حتى » تستكمل بالسطر الأخير من ص ٢٦٩ الذي يبدأ بـ « عندها » وتستمر بقية الخطاب في ص ٢٧٠

• • •

وفي موضوع « التحليل التضميني لمسرحية «ليل والمجنون» » قرأ البوامش الناقصة في ص ٢١٠ على النحو التالي :

(٢٧) أحمد شوق ، مجود ليل (القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى ، بدون تاريخ) انظر أيضا

Alcaine Boudet Lamotte Ahmed
Khanq l'Homme et de la Danse
Institut Français de Damas, 1977, p. 274

(٢٠) برتول بريخت : «An die Nachgeborenen»

•

Bertolt Brecht Gedichte 1939 - 1941.
Frankfurt am Main Suhrkamp Verlag
1961.

(٢٢) بـ من إليوت ، •

«The Love Song of J. Alfred Prufrock»

•

T.S. Eliot, Selected Poems. (London)
Faber and Faber Limited, 1955, p. 11 - 16.

(٢٧) انظر مثلا دراسة خليل سمعان لمسرحية عبد الصبور

Khalil I. Samman ومثاقفة الخلاج •

«Drama as a Vehicle of Protest in Nasir»
Egypt.

International Journal of Middle East
Studies, Vol. 10 (1979), p. 49 - 53.

لفصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

● محمد عبد المنعم أبو بنية

احتفاء من أرحم بر شيبه

● محمد القيتورى

ذكرى بى هرنيا

● محمد مصطفى بدوى

أصلا ورسائل من بدوى

● محمد مصطفى حمام

ديون حمام

● محمد مهران السيد

بدلا من الكتب
ندم في الحداق

● محمود أبو الوفا

دواوين شعره

● مصطفى عبد الرحمن

ديون
أعبيات قلب

● ملك عبد العزيز

أعبيات ليل
نفس في لاشيه
عبر الصمت
قال مساء

● أحمد عز مصطفى

مأساة النوح الثالث

● د أحمد هبكل

أصدقاء الناي

● مبارك المغربي

من الوحدات

● طرح كرم

روح العاشق

● كامل أيوب

الطوفان والمدينة السمر

● كمال غمار

أهمل الملح
صياح الوهم

● كمال شأت

كلمات مهجرة
ماد بقول الربيع
أحلى أوقات العمر

● محمد إبراهيم أبو سنة

أحراس لسان
تأملات في المدن الحجرية

● محمد الغنى حسن

سائر على الدرب

● محمد عبد المعطي المشري

ديون المشري

● مهيार الديلمى

ديون مهيار الديلمى

● شأت المصري

سيرة من شرائع الذهب

● وفاء وجدى

مادنا تعنى الحرية
الحب في زمان

● يوسف بدروس

أعاريذ
من القلب

● يوسف عز الدين

هات الحياه

● محمد أبو دونه

سمر في أنهار الظما

● نصار عبد الله

أحزان الأرملة الأولى

● أحمد عبد الرحمن الشرقاوى

أوراق عاشق

● إبراهيم شاهين

دناء القمر

● جميل محمود عبد الرحمن

أزهار من من حديقة للمنى

● ماجد يوسف

سنت الحزن والجمال

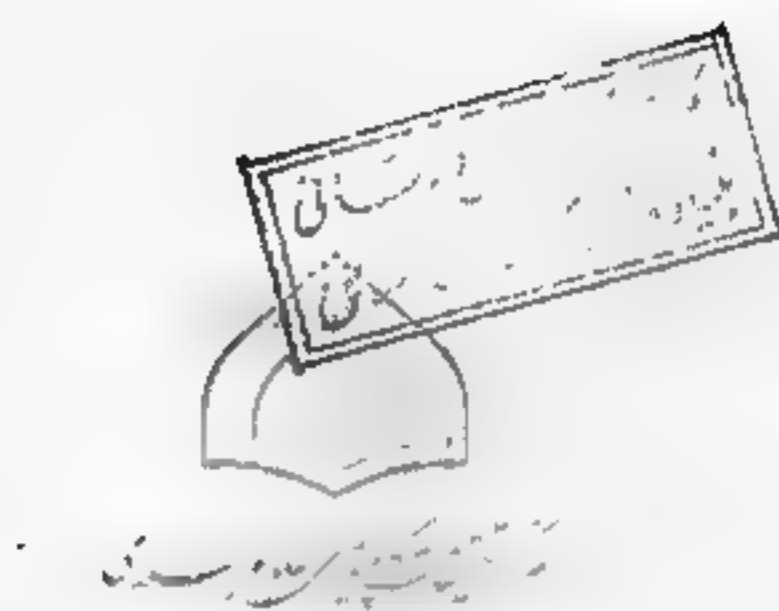
كان عذاب الخلاح طرحا لعذاب المفكرين في معظم
اجتماعات الحديثة ، وحيروهم بين السيف والكلمة ، بعد
أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخص بالطراح
مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم .
وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم .
حياتي في الشعر

أما العقل فإنه يدفعنا إلى تغيير مفهومنا للأشياء
والأزمان إثر المناقشة والتفنن . فإن كثيرا من الأخطاء
العقلية تأخذ شكل الصواب ، لأن الناس قد ألغوها
بالتكرار ونفقت أسرارهم هائل إلى رجل ذي بصيرة لكي
يكشف ما فيها من ريف وحلال .

كتابة على وجه
الريح

الفنان يقول كلمته ، ويمشي . يتحدث أحيانا بالأمثال ، وأحيانا
بالصور . وأحيانا بالتقرير الواضح . يستعمل كراته الثلاث أو الخمس
يبد واحد كالهلوان . يجذب الأسماع بالموسيقى ، ويجذب الأبصار
بالأقنعة . ويحبس المرارة في كأس العسل ، ويدخل البهجة على
النفس ، ولكها بهجة مراوغة . بهجة مزعجة ، تسلك إلى قلب ،
فإذا امتزجت به استعالت قلعا محرقا . وشجي داهيا . ونوقا مجهولا إلى
آفاق عميقة غامضة .

حياتي في الشعر



THIS ISSUE ABSTRACT

towards a new reading of the Arabic tradition with a view to sifting its values and preserving what is valid and relevant to our time. The third includes his efforts to bring within reach world culture and contemporary thought and to transplant the fittest elements in them to our cultural milieu. Perhaps, Abd al-Sabur was seeking to create a cultural environment capable of responding to his creative writings. I'idal Osman's study proceeds according to plan which is to present Abd al-Sabur's thought as manifested in his prose writings, which tell of his extensive tours in different and vast worlds. The writer finds Abd al-Sabur's salient quality as a thinker in his rejection of all extremist ideas and in his attempt to set up a balanced and living culture based on a broad humanistic outlook.

Finally, Nasser Abd Allah deals with Abd al-Sabur's book *Until we Defeat Death*. Abd Allah maintains that Abd al-Sabur's real contribution to poetry, drama and the revitalization of the Arab mind lies, on the whole, in his attempt to defeat death - not the physical but the spiritual death of the nation. The writer remarks that the spiritual rebirth of any nation may issue from a sustained interest in its cultural achievement in bygone times and from the rediscovery of its spiritual and intellectual sources of creativity. The writer then deals with the major issues in this book, which include the issues of the balance between time and place, history and reality, traditionalism and contemporaneity, traditionalism and Westernization. Abd al-Sabur has tried to find a similar balance in art and literature in Egypt, which can be used as a measure of the nation's ability to defeat death.

Next comes «the literary scene» section, with the critical experiment as the first item in it. In this issue the critical experiment is presented by Fadwa Mafti Douglas who analyses Abd al-Sabur's play *Layla and the Madman* from an intertextual approach. Intertextuality is a critical approach

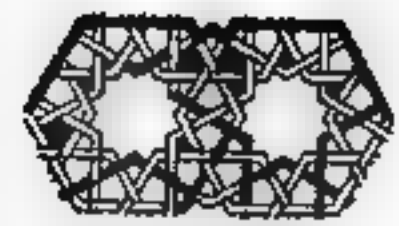
which is based on the study of the text with reference to other texts, the tracing of these references to the source text and their use and position in the new text. This study deals with the play as written text. It describes, then reveals the intertextual elements used by the playwright. Fadwa Douglas traces these elements to two Arabic sources and two Western sources. The Arabic sources are *Shawqi* and the Egyptian folk song and the Western sources are two poems - one by Brecht and another by Eliot. According to the writer, the major prerequisite for the analysis of intertextual elements is that they should have an essential function in the new text. Therefore the writer does not deal with the elements that seem obviously intertextual, as she confines herself to dealing with those intertextual elements that play an important function in the intellectual texture of the play. In this play, the writer defines intertextual elements as those having to do with love and time, and they are major functional elements in this play. The reader is kindly referred to article for the detailed study of these intertextual elements and their function in the play.

Finally, there are thirteen different tributes paid to Abd al-Sabur by contemporaries with whom he has had personal relationships or artistic affinities. Among them are poets, critics, plastic artists, theatre directors, dramatists and journalists. They bear evidence to the multiplicity and fertility of Abd al-Sabur's world.

This issue also includes reviews of Abd al-Sabur's literature in English and French writings, a review of two dissertations dealing with some aspects of Abd al-Sabur's work and a bibliography of everything that Abd al-Sabur wrote - all which may be of value to his future students.

Translated and edited by
Mohamoud Ayyad and Fakhry Kostandi





patrois. He also has a keen perception of the spirit of the age. This strong attachment drove him to read the Arabic tradition and to read copiously in Western and foreign cultures. His study of the generation of modern literary pioneers was only a reflection - according to the writer - of the meeting of Western and Eastern culture particularly in literary pursuits. **Abd al-Sabur's** aim was to point out to the contemporary Arab reader that an original Arab thinker or artist must make use of all the available cultural resources without losing his own Arab identity and character. These motives might have driven **Abd al-Sabur** to write about himself and his colleagues from same generation who followed in the footsteps of the pioneers. They also might have driven him to tell his younger followers that without originality and contemporaneity there could be no original Arab thought or a vigorous Arabic literary movement.

Next we proceed to **Mohamed Mustafa Hadara's** article entitled «**Salah Abd al-Sabur: Tradition and Contemporaneity**». This article starts with a review of the literary scene in the thirties and the then ongoing conflict between the pro-western scholars and the conservative scholars calling for the preservation of the tradition. **Hadara** offers evidence by citing quotations from the writings of **Salama Mūsā** and **Taha Hussein**, and calls attention to the fact that **Abd al-Sabur** found himself in the thick of this conflict between traditionalism and contemporaneity, and that he greatly admired the pioneers who established cultural links with the West. **Abd al-Sabur**, according to the writer, believed in the necessity of reconciling both the original Arab culture and the newly introduced Western one. Thus, with his belief in the inadequacy of the traditional Arab culture for the modern age, he simultaneously ridiculed those who associate Western culture with Imperialism. His conviction was that culture is a living and self-renewing phenomenon and above human prejudices. Both the Western and Eastern cultures were peculiarly blended in him for the purpose of ultimately furthering human expression. He thus passes beyond the stage of one-sided extremism, whether it be pro-traditionalism or pro-Westernization to a broad humanistic outlook.

To one particular aspect of **Abd al-Sabur's** thought, **Ibrahim Abd al-Rahman** devotes his article «**The Theory of Poetry in the Writings of Salah Abd al-Sabur**». The article is designed to familiarize the Arab reader who knows **Abd al-Sabur** only as

poet, innovator and able playwright, with **Abd al-Sabur** the critic. **Abd al-Rahman** was able to do this by collecting **Abd al-Sabur's** ideas from varied sources, and presenting them as an integrated theory of poetry. The writer presents this theory in **Abd al-Sabur's** own language which is more significant. He also makes it clear that **Abd al-Sabur's** criticism is well-grounded in critical theory and reveals the depth of his knowledge and culture.

Next, we proceed to **'Ezzet Qorani's** article entitled «**Intellectual Integrity: Salah Abd al-Sabur and Modern Egyptian Thought**». The writer begins his article by presenting a defence of **Abd al-Sabur's** pre-occupation with intellectual issues, a pre-occupation springing from **Abd al-Sabur's** rejection of solutions in favour of definite intellectual issues, and from his conviction that he could find better alternatives

The leading issue is the issue of the effectiveness of «the words» in a changing world. Then there follow three other major issues. First, there is the issue of Egyptian beingness: Is Egypt Islamic, Arab or Egyptian? Secondly there is the quest for a method of implementing change: must it be done by revolution, reform or education? The third issue is associated with European culture: Is it good or bad? The writer points out that **Abd al-Sabur** has dealt with these issues in relation to some of the most important figures on the Egyptian intellectual scene.

In the writer's opinion, **Abd al-Sabur's** method of reasoning has, in the face of the hostility of the universe, to fall back on compromise: the compulsory ailment of the age in general and the Egyptian conscience in particular. He yearns at the same time for comprehensiveness and the reduction of plurality to the one. In all this, he has been guided by the truth which, according to the writer, stands for «intellectual integrity». **Abd al-Sabur** is an impartial outspoken and objective judge. His daring judgements often lead to seriousness of purpose and the unveiling of hidden truths.

With **Fridal Osman's** article «**Salah Abd al-Sabur and the Building of Culture**», we turn from intellectual integrity to **Abd al-Sabur's** contribution to our culture. His efforts in this direction are spread over three areas. The first, encompasses his attempts towards the understanding of the cultural situation in Egypt and the investigation of the dominant values, some of which are unacceptable because they hinder cultural development. The second area embraces his efforts

THIS ISSUE ABSTRACT

structuring of these sets of symbols which lead to the discovery of the concept of tragedy in the lives of al-Halag and Said the protagonist of *Layla and the Madman*. Abd al-Sabur's concept of tragedy is distinctly different from the Western concept of tragedy i.e. the original classical concept of tragedy formulated by Aristotle and reformulated in two different ways by Hegel and Nietzsche on the basis of Greek, Christian and Western culture and values. It also differs widely from the modern concept of tragedy as set up by Ferdinand Brunetière which is based on the ideas of the Enlightenment about man's freedom of choice and his absolute power to determine his own destiny. According to the writer, Abd al-Sabur's concept of tragedy stems from a set of philosophical precepts which Abd al-Sabur derived from our national, Christian, Oriental and Islamic culture as well as our psychological make up.

We move on to 'Issām Ahmed Bahly's study entitled *Drawing upon the Folkloric and Mythological Heritage in Abd al-Sabur's Theatre*», which deals with *The Princess Waiting* as a model of practical criticism. At the outset the writer reviews the relationship of drama with the folkloric and mythological heritage in the Arab theatre since its early beginnings. Such a relationship had been fully established in Western drama since the Greeks. The writer reviews en route Shawqi and 'Aziz Abaza and points out their conscious and determined efforts to use such a heritage in poetic drama. The writer rounds up with a list of the poets and writers who have made deliberate use of this heritage in their dramatic writings. Such writers have transcended the stage of full or partial imitation of their heritage and have come round to the use of this heritage as a source of inspiration. Such writers have a definite attitude towards their heritage: they either openly accept it or reject or add to it. On the list comes Abd al-Sabur but his place is at the top. He was in full control of Western and Eastern culture which make up the sum total of his intellectual and artistic equipment.

Abd al-Sabur is originally a poet but his sallies into the field of poetic drama in the sixties is only a natural extension of his writings of the dramatic poem. Abd al-Sabur succeeded to a great extent in tackling the problem of equilibrium between the requirements of poetry on the one hand and those of drama on the other. Moreover, the close association of his dramatic work with the tradition amounts to a rediscovery of the dramatic elements in this tradition which are part and parcel of Abd al-Sabur's vision of reality.

In his analysis of *The Princess Waiting*, the writer treats this

play as a prototype of Abd al-Sabur's drama in particular and drama in general, for creative work of the first order releases the pent-up energies in the mythological and folkloric tradition.

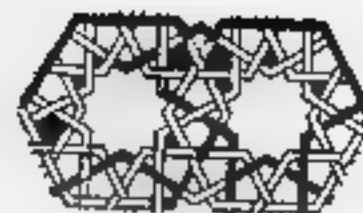
We now turn to Nancy Salama's study of *The Night Traveller* which is an attempt to show the influence of the Absurdist on this play, particularly that of Ionesco. As she outlines the major features she reveals the close similarity between the two playwrights in terms of their technique and their outlook. Nancy Salama draws our attention to their almost identical use of language: a dramatic language based on concentration, intensity and suggestiveness. Ionesco's influence on Abd al-Sabur, according to the writer, is limited to the intuitive elements in the play. This play like Ionesco's is a black comedy. Abd al-Sabur's dramatic characters in this play are not really human, they are either extraordinarily disturbing or absurdly weak. Moreover, the play starts and ends arbitrarily, it does not follow the logical course of events but rather seems to depict a contemporary cosmic event. All these features place *The Night Traveller* in the tradition of the theatre of the Absurd and lend it great distinction.

In his article «Three critical studies of Salah Abd al-Sabur» Na'eem 'Attiya deals with a number of studies of Abd al-Sabur's dramatic work. These studies reveal the critical interest that Abd al-Sabur's work has stirred. Such studies also raise a number of major intellectual issues, such as the relationship of drama to tradition, the function of tradition in literature, the role of thought in drama, the role of drama in society and a number of artistic issues such as the means of communication available to poetic drama.

With Nabila 'Ibrahim's article on Abd al-Sabur's thought as reflected in thirteen published books in addition to those that are forthcoming, we enter the area of Abd al-Sabur's prose writings.

Nabila 'Ibrahim's study is based on the precept that any study of Abd al-Sabur's poetry should be supported by a study of his thought. A poet's culture is a useful background for the study of his poetry. Moreover, in the case of Abd al-Sabur, there seems to be, despite the multiplicity of his cultural interests, some form of close association which binds them together.

Abd al-Sabur's thought is closely associated with his sense of belonging to his country, to the age and the man of the age. He has a strong attachment to his country and his com-



«tura- turak» (I wonder whether) the use of the interrogative forms which help in the process of self-introspection and self-examination, and the use of the vocative case which plays an important function in the structuring of this poem

With the conclusion of this tour in **Abd al-Sabur's** poetry, we are now taken by **Mohamed Benis** to Morocco on a different sort of tour. Under the title of «**The Impact of Abd al-Sabur's poetry in Morocco**» the writer shows us the reception of **Abd al-Sabur's** poetry outside his native country. He tells us that **Abd al-Sabur's** impact began to be felt at a time when a number of Moroccan intellectuals were preoccupied, among other things, with the issue of transcending the traditional and the familiar. The poetry of **Abd al-Sabur** in conjunction with the poetry of **al-Sayyab**, **al-Bayâti**, **Khalil Hawi** and **Adonis** provided them with the urge to transcend the past and seek after change.

The writer takes the opportunity of the coming of **Abd al-Sabur's** poetry to Morocco to apply his own concept of «the emigration of a text» as opposed to the concept of «the absent text» which he had previously applied in conducting an experiment in the analysis of contemporary Moroccan poetry. The first concept has to do with the effectiveness of the text, and its amenability to renew itself in every reading, until the act of reading itself becomes the only guarantee of its effectiveness, and its absence is a threat to the text's existence. To achieve such effectiveness the text has to migrate in time and place to new and different systems congenial to its nature. With this migration, the text is initiated into a new semantic and referential system. The writer thus defines the prerequisite conditions for the rules governing the concept of text migration. The effectiveness of the text remains a relative matter determined by the text's interaction with the historical and social stimuli of society. In being incorporated in this socio-historical continuum, the text turns from an «an emigrant text» into an «absent text» and becomes part of other texts.

Then the writer returns to the sixties, when **Abd al-Sabur's** poetry first came to Morocco, and was enthusiastically received by a group of poets and people interested in poetry. **Abd al-Sabur's** poetry provided some answers to some of the outstanding issues at the time. It simultaneously met certain needs relevant to Moroccan thought and emotions. The poetic appeal of **Abd al-Sabur's** creative works found expression in an outburst of Moroccan writings of varying degrees of competence. The writer substantiates this view by

presenting a number of Moroccan poetic texts, and rounding them off with a description of the major features of **Abd al-Sabur's** poetry, namely his «vision of the world» and his musical patterns. Such features, according to the writer, have elevated **Abd al-Sabur's** poetry to the status of the absent text that should have had a place in the annals of Moroccan poetry.

In the second part of this overall survey we proceed to deal with **Abd al-Sabur's** dramatic works. The first article in this section is **Maher Shafiq Farid's** «**The Plays of Salah Abd al-Sabur: Observations on Meaning and Structure**». The writer lists some of **Abd al-Sabur's** theatrical interests, as set forth in his prose writings on Western as well as Arabic plays, and as exemplified in his plays. Farid deals with these plays in chronological order. He starts with **The Tragedy of al-Halâg** which is followed up by **The Night Traveller**, **The Princess Waiting**, **Layla and the Madman** and finally **After the King Dies**. The present study attempts, on one level, to evoke the moral atmosphere in which **Abd al-Sabur's** dramatic characters live and thrive. It also attempts to demonstrate how far they are akin in vision. Within this context the writer tries to trace the various literary sources which **Abd al-Sabur** has drawn upon and to assess their effect on his plays. Since each play is an individual entity, the writer has decided to tackle each play separately. From the sum total of these individual studies, we may be able to reconstruct the intellectual background of these characters, or, in other words, **Abd al-Sabur's** vision of the world as manifested in these dramatic works. On another level, this study attempts to list the dramatic tools and devices used in **Abd al-Sabur's** plays.

Next on the list is **Samir Khashaba's** in-depth study of **The Tragedy of Al-Halag** and **Layla and the Madman**. The writer stressed that **Abd al-Sabur's** is a national as well as a modern theatre.

Abd al-Sabur's theatre is modern in the sense that it has drawn upon the artistic conventions of the masters of Western drama, whom **Abd al-Sabur** greatly admired and about whom he has written a great deal. These include **Ibsen**, **Checkov**, **Strindberg**, **Shaw**, **Brecht**, **Pirandello**, **Floet** and **Ionesco**. In a way, **Abd al-Sabur** is to modern drama as these masters are to Western and world drama. **Abd al-Sabur** has been able to create his own original set of symbols which give point and meaning to the body of his dramatic work. Such symbols could be revealed only if we attempt to trace their interrelated relationships and decode them. In an attempt to apply these notions to the analysis of **The Tragedy of al-Halag** and **Layla and the Madman**, the writer tried to decode the complex

THIS ISSUE ABSTRACT

faintly heard, that the poets' feelings and emotions override his thoughts. The poet has succeeded in transmuting the intellectual concerns that press down heavily upon him into vigorous emotions.

The writer then discusses the technical aspects of Abd al-Sabur's poetic experience, namely the tools and devices used by the poet in the formulation of his vision such as language, imagery, symbols and various other elements from the Arabic tradition in particular and world tradition in general.

From *The People in my Country* we move on with Walid Munir to the diwan entitled «The dreams of the Ancient Knight» (*Ah am al-Faris al-Qadim*)

The study of this diwan acquires special importance, as it represents the middle stage in Abd al-Sabur's poetic career. It is Abd al-Sabur's third diwan and it crystallizes, according to the writer, the poet's vision of the world, an existential vision pregnant with meanings that would be fully elaborated in his last three diwans. Walid Munir's study starts off from the view that this diwan represents a subjective document which nevertheless bears a condemnation of the self and the subjective elements and a condemnation of actual life. Abd al-Sabur's condemnation of the sterility of man and of existence is his major pre-occupation in this stage. Despairing of ever reforming the elements of corruption in the universe, the poet longs for death as a means of salvation. But death does not only represent a retreat from the world; it also signifies for the poet a means of resurrection and rebirth of the self, a concept which is closely associated with the unity of existence of the Sufi. It is not therefore strange to find Sufi elements permeating Abd al-Sabur's poetry in general and the poems of this diwan in particular. Sufism imposes itself on the content and form of his poetry. On the level of content, the writer points out the main ideas which make up the core of the diwan, which is the poet's consciousness of the falsity and emptiness of life, his longing for solitude and his violent rejection of human sadness and anxiety as well as his constant endeavour to seek the hidden meaning of familiar phenomena. On the level of form, the poet makes use of a Sufi style of expression and symbolism in the same way as he uses Sufi figures of speech.

He also mentions the various technical aspects of his poems, such as the use of metaphors, symbols, etc., such as the attempt to fuse the balance between phonic structures and semantic structures, the use of the metaphorical power of phonic structures, and the creation of verbal patterns. Coupled with

this, the writer observes the use of the mythological method, associations of ideas and of various dramatic elements such as the dialogue of characters speaking at cross purposes or speaking each with a number of voices. All these devices are used to lend intensity to poetic expression.

Next, we turn to Mohamed Badawi's study of another diwan entitled «Sailing amongst the Memories and the Making of a Great Poet». Mohamed Badawi considers all the poems in this diwan as a single work, which exhibits the main features of Abd al-Sabur's poetry, since the publication of his first diwan *The People in my Country*. The present study is an attempt to reveal a number of interrelated issues, which make up the moral texture of *Sailing amongst the Memories* and places it within the general framework of Abd al-Sabur's poetic works.

Therefore, the difference between the first and last diwans of the poet is not one of structure. It is rather a difference signifying the transformation occurring in time with a single structure - a structure conveying an original vision springing from the poet's unique self, which does not see the world as seen by others, but sees the world as being reformulated by it in accordance with its own distinctive rules.

Throughout his analysis of one of the most important poems in this diwan, that entitled «Death between them» (*Mawt baynahoma*) the writer pinpoints the core of tragedy for Abd al-Sabur's man, the tragedy of the destruction of man's relationship with God, as man tries to escape his reality, fill the world with others, persecute and oppress humanity. The destruction of man's relationship with God issues in the former finding no refuge except that which is offered him by another earth.

With man's escape from the world of God, the world loses whatever love, purity and companionship it used to have and man's love becomes the only safe refuge for the poet, through which he attempts to communicate with and love his fellow fellows. But this love withers under the constant reminder of the importance that sticks to it. No object remains for the poet, except to return to his God. This diwan, according to the writer, is a circle with the poet's self at its centre, which begins with the deterioration of the poet's relationship with God and ends with the poet's return to God.

On the level of form, there are several stylistic features corresponding to his general recurring meaning. Hence, the use of the past tense, the many references to the self, the association with the moon, the use of the construction



Rahman Fahmi aptly demonstrates, from the usual process of characterization we are familiar with in the poetry of old

To Abd al-Sabur's skill in unburdening this vision in his poetry, the writer attributes the poet's first experimental attempts to break away gradually from the traditional framework of the Arabic poem and to initiate a new verse form. With this in mind, the writer goes through Abd al-Sabur's first diwan «The People in my Country» (al-Nas Fī Beladī) tracing the role that this narrative vision plays in the structuring of a number of poems in this diwan. Then he moves to the last of Abd al-Sabur's diwans *Sailing Amongst the Memories* (al-Iḥār fī al-Zakira), where he pauses to consider two poems: «Poetry and Ashes» (Al-Shir wa al-Ramād) and «The Story Summed Up» (Ijmāl al-Qissa). In his analysis of the poems in question, Abd Al-Rahman Fahmi emphasizes how Abd al-Sabur's concept of narrative vision stood him in good stead throughout his work, passing through several stages to full maturity.

This analysis reveals some technical problems which Abd al-Sabur had encountered, such as the problem of the poem's organic unity and that of language, and the practical solutions he had been able, through the instrumentality of his narrative vision, to provide.

The article we take up next is «The sense of Irony in Salah Abd al-Sabur's Poetry» Ahmed 'Antar Mostafa. The writer of the article postulates that Abd al-Sabur's admiration of Abu al-'Ala' brings over his work, enveloping it into an atmosphere of cosmic gloom and breathing into it the spirit of melancholy wisdom. Turning parallel to this, the writer observes, is a mocking, topical satir, in which the writer traces in Abd al-Sabur's work, poetry and plays. His first diwan «The people of my Country», for example, provides ample evidence. Examples of universal irony represent the tragedy-comedy of human existence.

The writer concludes by stressing that Abd al-Sabur is to be reckoned — one of those creative authors whose acute perception of human feelings is of a peculiar nature and that his quickness to see that tragedy blends with absurdity provides release from mental and emotional strain.

The previous articles dealt with some general features of Abd al-Sabur's poetry. Now we proceed to a study of articles devoted to his diwans.

First, here is Mohamed Mustafa Badawi's aesthetic analysis of Abd al-Sabur's poem «The People in My Country» from his first diwan, which presents a new critical reading. In

this analysis the writer moves from content to form and from form to content noting in the process the poet's original use of the basic rhythmic unit in the Rajaz measure, the elements of musical linkage such as rhyme, repetition, phonic balance resultant from the similarity of internal vowels and semi-vowels, as well as the use of Jinas (homonymy) and tibatq (polysemy), and evocative sensuous imagery.

Mohamed Mustafa Badawi concludes his analysis by unveiling the importance of this poem and emphasizing that it could only come from a contemporary Egyptian revolutionary poet who has been able to present a faithful picture of the reality in which he lives and the necessity of changing this reality.

Next Ali 'Ashri Zayed presents a study of the complete diwan entitled *The People in my Country*, a study based on the premise that this diwan introduces new and original concepts of poetry, poetic vision, and the function of poetry as an art. The writer attempts to list the components which make up these new concepts. He attempts an in-depth probe of the components of Abd al-Sabur's poetic vision as revealed in this diwan, despite their psychological, emotional and intellectual complexity. He pauses at the deep sense of melancholy which directly or indirectly permeates all the poems in this diwan, a sense of melancholy closely associated with the poet's suffering. The poet's suffering is in its turn closely associated with the night. The night, however, offers the poet both suffering and the ecstasy of discovery. Ali 'Ashri Zayed then moves to another component — that of death, which occupies a large part of the poet's poetic vision in this diwan. He thus records the poet's pre-occupation with this universal phenomenon and its influence on the poet's poetic vision. The writer deals with a third component, that of love which is conveyed from a romantic perspective as an abstract emotion. The writer notes, however, that there are two poems in this diwan in which emotion is presented in sensuous and concrete terms. They are therefore, in the writer's opinion, alien to the general texture of its poetic vision. The writer ends his commentary by pointing out that melancholy, death and love are a closely interwoven texture in this diwan.

Next, the writer deals with another aspect of the poet's poetic vision, namely the poet's patriotic love of his homeland. This aspect of the poet's poetic vision is fully manifested in Abd al-Sabur's pre-occupation with one's craving of martyrdom for one's country. Martyrdom as a value is upheld and highly praised. Finally the writer attempts to describe and list the intellectual forces in this diwan. He concludes that the intellectual meditative voice in this diwan is

THIS ISSUE ABSTRACT

one hand and its critics on the other, pointing out the viewpoints of the two opposed groups - the traditionalists and the innovators in regard to the concept of poetry. He thus reminds us of the disputes of the two opposed groups over controversial issues and the charges that each group levelled at the other. **Shawqi Def** also makes a point of telling us that he has always been a staunch supporter of the legitimacy of introducing innovations in poetry, though he has always maintained that any true creativity is that which keeps strong ties with the poetic experience as handed down by tradition - that is to say with that preserves the equilibrium between the old and the new. Such an equilibrium can only be achieved through a genuine poet, who has keen insight, a broad canvass of human culture, an intimate familiarity with Western thought and literature, a fine musical sense capable of composing verbal patterns of emotive appeal based on a euphonic tradition and going beyond it at one and the same time.

Shawqi Def explores **Salah Abd al-Sabur's** diwans, and concludes that **Abd al-Sabur** is rightly entitled to be a pioneer in the field of poetry in virtue of his original work. He expatiates on a given set of ideas and moral values which gave a new dimension to **Abd al-Sabur's** poetry. In discussing the musical qualities of **Abd al-Sabur's** poetry, he brings into prominence the poet's ability to absorb the rhythms of traditional poetry and his power to turn them to good account, thereby creating a new set of rhythmic patterns. In handling the linguistic make up and structure of **Abd al-Sabur's** poems, he dwells on the poet's controversial use of colloquial Arabic in his poetry. He points out that **Abd al-Sabur's** use of such language in his poem «melancholy» (*Al-Huzn*) has given rise on its first appearance to a great deal of criticism on this score and that, in his opinion, the poem is a *flap* because the poet has failed to lift this colloquial language from the context of daily use to the level of language glowing with the fire of imagination, which is the language appropriate to poetry. **Shawqi Def**, however, emphasizes that the poet has been able to preserve the poem's organic unity whereby the poetic experience grows into an integrated whole through the interrelation of the parts.

Izz al-Din Isma'il's article entitled «The Lover of Wisdom and the Sage of Love» (*Ashq al-Hakima - Hakim al-Ishq*) is an attempt to examine under this label **Abd al-Sabur's** vision of the prototype of the modern man who has come to represent one of the facets of the contemporary human condition. **Izz al-Din** argues that humanity has known the protagonist **Don**

Juan as the product of the Spanish mentality and the protagonist **Faust** as the product of the German mentality. The former set out on a quest for love looking for it everywhere in the hope that he would find the perfect woman. The latter set out on an impossible quest, the attainment of truth, and his failure to attain it drove him to the pursuit of pleasure, wealth and power. Both protagonists in search of truth and love respectively, have lived on separately in human consciousness, until such a time when humanity came to recognize that they meet half way - that they are faces of the same coin in virtue of their essential kinship.

From this perspective, the researcher ranges over the poetry of **Abd al-Sabur** and finds out that this poet has attempted to present a poetic prototype amalgamating the experience of the afore-said protagonists in a single unified prototype. In presenting his argument the researcher deftly marshalls all the details that make up his prototype and welds them into a whole of vital and interrelated parts. He concludes that the protagonist as the Lover of Wisdom cannot be grasped in isolation from the protagonist as the Sage of Love and vice versa. In their motives, as in their visions, and their ultimate objectives they are akin to each other. Now poetry in this particular instance plucks out the heart of truth and perceives love in its essence, and becomes the determining factor in the amalgamation of the two protagonists. Credit is due to **Abd al-Sabur** for imprinting the unified structure of his prototype on our cultural consciousness.

In his article «The Narrative Vision in **Abd al-Sabur's** Poetry», **Abd al-Rahman Fahmi** takes a different approach. With his keen sense of the narrative technique and his intimate knowledge of **Abd al-Sabur's** poetry since its early beginnings, he is able to grasp that which is most characteristic in **Abd al-Sabur's** poetry - namely the poet's fine use of what **Abd al-Rahman Fahmi** calls «narrative vision» in structuring his poems. At the beginning of his article **Abd al-Rahman Fahmi** defines his concept of **Abd al-Sabur's** narrative vision. It is based on some theoretical ideas and on a tentatively comparative study of two poems - one by **Mahmoud H. Isma'il** and the other by **Abd al-Sabur**. It is intended to reveal how **Abd al-Sabur's** poetry is governed by the mechanism of narrative vision. The writer concludes that the poet's narrative vision is the poet's special privilege. It is instrumental in transforming a given subject matter into a series of interrelated and dynamic events. It stems from the poet's ability to conceive his characters feelingly and to delve into their depths. This process differs greatly as **Abd al-**

THIS ISSUE

ABSTRACT

In this issue we are invited to a banquet given exclusively in honour of our late poet Salah Abd al-Sabur. At the outset Abd al-Sabur sets forth his concept of poetry in general, and Arabic poetry in particular as gleaned from his intimately personal experience in the world of poetry. This launches him on the task of outlining the history of Arabic literature from its early beginnings to the modern age - an age destined to witness the confrontation of Eastern Culture with Western Culture. The military confrontation between East and West has soured their relationships, but the meeting of the two cultures has not been without benefits. It has made it possible for Arab sensibility to evolve the art of the theatre and the art of fiction, and poetry has not escaped its beneficial effects. Western poetry, read in translation or in its original languages has come to form part of the new sensibility and enter into a dialogue with the legacy of ancient times. In consequence, the image of the poet as one who is traditionally associated with authority and voicing the Sultan's will, began to disappear gradually and eventually the concept of poetry as a commodity by means of which the poet earns his livelihood gradually became antiquated. The old image of the poet began to give way to a new one - that of the poet who stands on his dignity and who finds in poetry itself its *raison d'être* as an independent art worthy of great respect. On the whole the concept of poetry and the outlook on the poet's function were transformed. When the poet felt free, all his energies went into his art. This marked a rebellion against the old verse forms and the search for suitable and new ones.

Abd al-Sabur probes some of the major issues in criticism set forth by modern thought, specifically those concerning poetry and its function. Prominent among these are the issues of commitment, the moral function of poetry and the quest for suitable verse forms for the contemporary poet. The contemporary poet's concern, Abd al-Sabur argues, is not the propagation of the so-called virtues, but is the propagation of human values. Abd al-Sabur is a staunch believer in the human values of freedom, justice and truth and to them he has dedicated his poetic endeavour.

Abd al-Sabur concludes with the likening of Sufi experience to the poetic one inasmuch as both aim, in the first place, to grasp the essence of truth. His love of the Sufi experience links up with his love for poetry.

Finally, Abd al-Sabur modestly tries - as in his usual practice - to define the gist of his contribution to poetry and theatre alike and to express his unshakeable belief in the

unsullied power of the honest word. It is only too obvious that the word he has left behind encompasses a vast area of literary output.

We now turn to Shukry Mohamed Ayad's article entitled «Salah Abd al-Sabur and the Voices of the Age». The first issue that this article raises is the claim widely disseminated by some of his critics, that Abd al-Sabur has tried to westernize Arabic poetry through overloading it with Western thought borrowed from Western thinkers and artists. Shukry Ayad closely examines this widespread claim about the nature of extraneous influence. He reviews the literary career of Salah Abd al-Sabur. He approaches Abd al-Sabur's work from one defining perspective. He attempts to record only those intellectual trends that have affected Abd al-Sabur in different phases of his career, how far they have affected him, and which of them has had a more lasting effect on him. The writer thus pauses to consider one of Salah Abd al-Sabur's basic qualities as an author. This basic quality is wholly responsible for the fact that Abd al-Sabur, in establishing contact with such poets, authors and philosophers as he has struck a responsive chord in him relies on his private understanding of them and does not fall back on others' judgement of them.

The writer continues to follow the different stages of Abd al-Sabur's poetic development, starting off with the early beginnings and moving onwards to the socialist stage, the existentialist stage with its optimistic and pessimistic facets in succession, and ending up with the stage of abstract idealism. The poet's existential anxiety, though, was deeply rooted in his consciousness and continued with him to the very end.

Shukry Ayad traces these different stages and their manifestations in his poetry, theatre and prose writings, thus revealing the depth of the interaction of the poet's subjective vision and his acquired experience and the fusion of these artistic and intellectual experience in the poet's ego. Thus, Shukry Ayad leads us to a better understanding of the poet's role and to the essence of originality in his creative work.

From this well-presented survey of Salah Abd al-Sabur's life and thought we move to the world of his creative writing. This world may be divided into three major areas - namely poetry, theatre and prose writings.

To the area of poetry Shawqi Del contributes «Salah Abd al-Sabur the pioneer of Modern Free Verse». At the beginning of the article Shawqi Del recalls the echoes of the new poet's experiment in its initial stages and lists its supporters on the



مركز بحوث وتطوير علوم إيس دي

مركز بحوث وتطوير علوم إيس دي



مركز بحوث وتطوير علوم إيس دي

Printed By:
General Egyptian Book Organization, Press

FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Chairman of Board of Directors

SALAH ABD EL-SABOUR

Editor :

EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Manager :

SAMI KHASHABA

Editorial Secretariate

EITIDAL OTHMAN

Lay Out :

FATHI AHMAD

Secretariate

Ahmad Autar

Issam Bahiy

Mohammad Badawi

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

Sh. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

THE POET AND THE WORD

Vol. II

No. 1

October 1981

أسرة المستقبل



توفر لك
الامانات

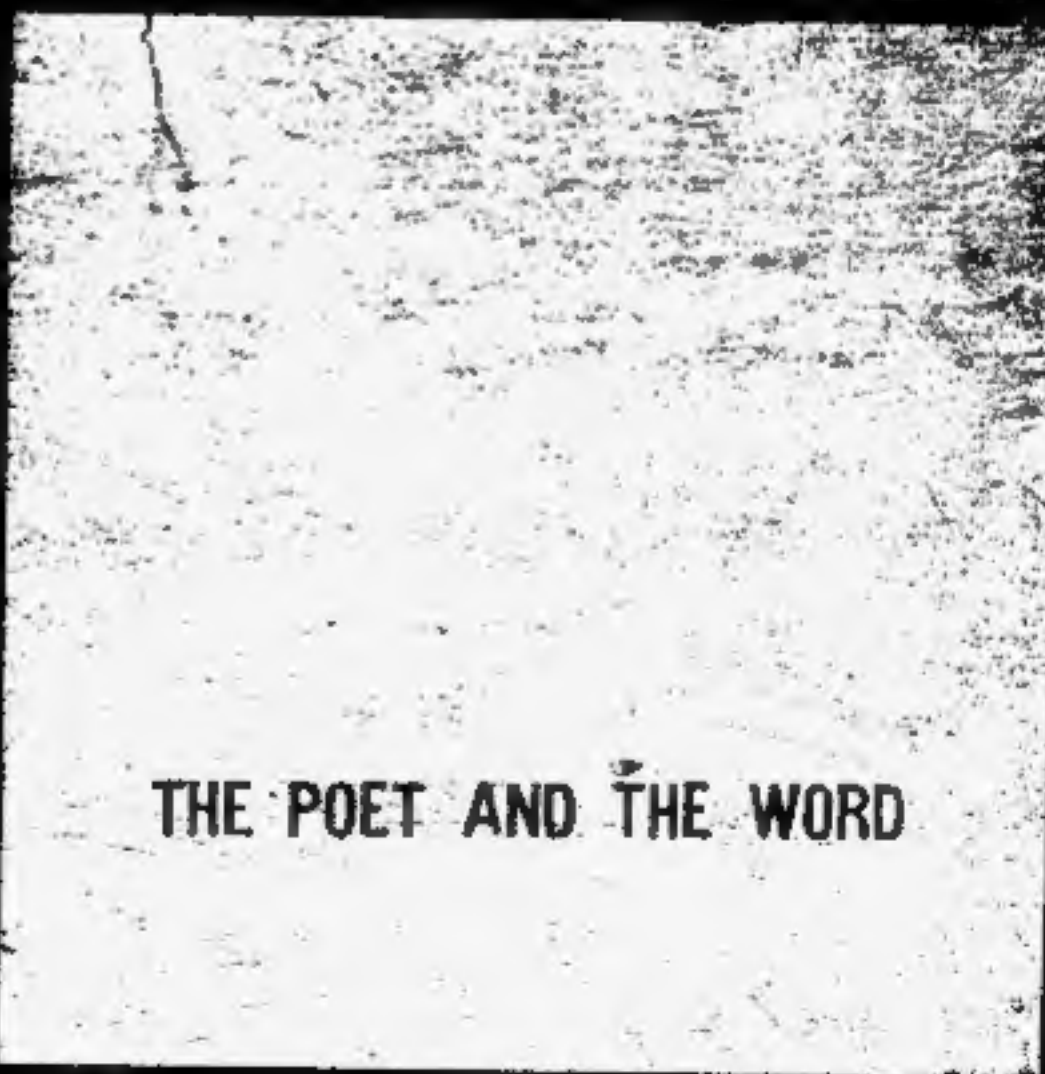
الأقراص
الموضعية
للسيدات

متوفرة
بجميع الصيدليات

كما تقدم أحدث مركز للاستشارات
الطبية من الساعة ٦-٨ مساءً جميع أيام
الاسبوع عدا الخميس والجمعة والعطلات الرسمية
١٩-٢١ شارع ايران - الرقي ب ٧٠٥٦٦ / ٧٠٥٤٤٣
مع تحيات أسرة المستقبل

FUSON

Journal of Literary Criticism



THE POET AND THE WORD

1

Vol. II

No. 1

October 1981